

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2009

Jakub Hauser

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Jakub Hauser

Eurasijství a skupina „Skify“ 1930 - 1933

Eurasianism and the “Skify” Group 1930 – 1933

Praha 2009

vedoucí práce: prof. PhDr. Vojtěch Lahoda CSc.

Poděkování

Děkuji svým rodičům za mnohaletou podporu všech svých aktivit, prof. dr. Vojtěchu Lahodovi, dr. Julii Jančárkové ze Slovanského ústavu Akademie věd, dr. Anastasii Kopřivové ze Slovanské knihovny, jakožto i všem knihovnicím a knihovníkům ze „Slovanky“, bez jejichž ochoty a bezkonkurenčních služeb této instituce by diplomová práce o skupině Skify nikdy nevznikla, a Zuzaně za kávovar.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 29. července 2009

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

Práce je vytištěna na recyklovaném papíře.

Obsah

Úvod	7
1. Duchovní kořeny programu skupiny Skify: Eurasijství	14
2. Eurasijství a ruská emigrace v ČSR	23
3. Pražské působení Sergeje Maka	33
4. Výstavy skupiny Skify 1931 – 1933	41
5. Program skupiny a její reflexe v periodikách	54
6. Tvorba „Skytů“ v uměleckých sbírkách meziválečné Prahy	69
Závěr	76
Prameny a literatura	80
Resumé	87
Summary	88
Seznam vyobrazení	89
Obrazová příloha	92

Úvod

Výtvarná tvorba národnostních menšin v meziválečném Československu zůstává zatím z velké části bílým místem na mapě kulturního dění své doby. To se týká jak německy mluvících obyvatel první republiky, tak i emigrace z Ruska, Ukrajiny a Běloruska. V obou případech platí, že v mapování jejich kulturních aktivit má zatím literární historie náskok před dějinami umění. Kromě tabuizování tématu emigrace před rozpadem Sovětského svazu může za tento stav i těžko zodpověditelná otázka, zda můžeme řadit tvorbu exilových autorů do kontextu českého umění, či máme-li ji chápat pouze jako součást kultury země, ze které její autoři pocházejí. K prvnímu řešení se přiklonil například Vojtěch Lahoda v *Dějínách českého výtvarného umění*,¹ které v hrubých obrysech nastiňují složitou problematiku kontaktů tvůrců menšin s místními uměleckými organizacemi, druhé řešení naopak zvolili autoři stálé sbírky umění 20. století Národní galerie v Praze, kteří začlenili tvorbu emigrace do části expozice věnované zahraničním umělcům.² Není jisté, existují-li specifické rysy tvorby autorů „Ruska mimo Rusko“, na příkladu některých umělců můžeme ale ukázat, že v prostředí emigrace byla zřetelná přinejmenším snaha o určité sjednocení výtvarného stylu a vytvoření vizuálního kódu, který by zdůraznil specifika její výtvarné produkce v rámci umění evropského Západu. Tato snaha vycházela z duchovních proudů, které vznikly v prostředí emigrace a které reagovaly jak na historické události Ruské říjnové revoluce, tak na situaci až několika milionů občanů předrevolučního Ruska, kteří byli nuceni najít si nové domovy mimo svoji vlast.

¹ Vojtěch LAHODA: Proměny modernismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let, in: Vojtěch LAHODA / Mahulena NEŠLEHOVÁ / Marie PLATOVSKÁ et al., *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2)*, Praha 1998, 101-145.

² Celkový obraz o výtvarnících té doby včetně umělců ruské a ukrajinské emigrace podává i: Prokop TOMAN: *Nový slovník československých výtvarných umělců*, 2 díly, Praha 1947.

Výtvarný život ruské a ukrajinské emigrace v Československu zatím čeká až na některé výjimky na teoretické zhodnocení. Kromě absence konkrétních studií o skupinách a jednotlivých umělcích neproběhla zatím ani diskuze o kontaktech mezi domácím českým a německých prostředím a ruským a ukrajinským exilem, ani o jeho asimilaci do místních výtvarných spolků a organizací. Chápat problematiku emigračních tvůrců jako samostatnou kapitolu kulturních dějin nezávislou na místním vývoji může mít své opodstatnění v případě literární historie emigrace, u výtvarného umění ale selhává. V této práci se pokouším ukázat, že pro množství kontaktů s českým prostředím nelze výtvarnou emigraci chápat jako izolovaný problém, popřípadě jako součást dějin ruského a ukrajinského umění. I když se ruští a ukrajinští výtvarníci pohybovali spíše na okraji české meziválečné kulturní scény, existuje množství styčných bodů jak v konkrétním ovlivňování a vzájemném působení domácích a exilových umělců, tak v duchovních proudech, které působily na obě odlišná prostředí. Tato práce je příspěvkem k diskuzi o tom, do jaké role stavěla situace života v emigraci ruské a ukrajinské výtvarníky a jakým přínosem mohla být jejich tvorba pro produkci domácích autorů.

Na konkrétním příkladu skupiny Skytové (Skify)³ ukazují, jaká byla situace tvůrců emigrace z Ruska a Ukrajiny ve dvacátých a třicátých letech, jakými duchovními proudy se nechávali ovlivnit a jak je přijímalo místní prostředí. Příklad skupiny Skify vypovídá mnohé o přístupu české meziválečné společnosti k jiným národnostem žijícím na území ČSR a o proměňující se situaci emigrantské komunity v průběhu dvacátých a třicátých let. Pro meziválečný exil byly charakteristické protichůdné snahy o asimilaci s místním prostředím a současná touha zachovat si svoji identitu. Zároveň směřovala větší část emigrace v průběhu dvacátých a třicátých let dále na západ, v první řadě do Francie, kam

³ V textu používám dvě podoby názvu skupiny, „Skify“ jako transkripci ruského „Скифы“, „Skytové“ jako její český název, v citacích zachovávám starší formu „Skythové“.

se v houstnoucí atmosféře třicátých let přestěhovala i větší část členů skupiny Skify. Činnost skupiny ukazuje, že mezi ruskou a ukrajinskou výtvarnou emigrací a česky i německy mluvící pražskou společností existovaly poměrně bohaté kontakty. Hlavní propagátoři skupinových aktivit byli Češi Jaromír Pečírka a František Kubka, publikující často v pražském německy psaném deníku *Prager Presse*. Historie skupiny Skify rozkrývá další, zatím zcela neprobádanou vrstvu dějin meziválečné kultury v Československu a navozuje řadu otázek o vztazích mezi místním prostředím a exilem a o situaci ruské a ukrajinské emigrace.

Praha měla oproti dalším velkým centrům emigrace svá specifika. Početně nebyla emigrantská komunita v ČSR příliš velká, odhady obvykle hovoří o přibližně pětadvaceti tisíci osob v dobách největšího rozkvětu „ruské Prahy“, tedy od první poloviny dvacátých let do začátku let třicátých.⁴ Na rozdíl od větších emigračních center, jako byla Paříž a Berlín, tvořili však její značnou část studenti a významné vědecké kapacity. Došlo k zvláštní situaci, kdy například v roce 1926 náleželo až čtyřicet procent všech Rusů v ČSR k inteligenci.⁵ Důvodem je fakt, že se emigrace v Praze neformovala spontánně jako v ostatních evropských metropolích, ale z velké části na základě politické vůle T. G. Masaryka, prvního ministerského předsedy Karla Kramáře a dalších představitelů mladé republiky. Díky velice štedré a precizně organizované pomocné akci se na několik let z Prahy stalo hlavní intelektuální centrum ruského a ukrajinského exilu s řadou vysokých škol a vědeckých institucí, na kterých působili někteří přední vzdělanci emigrace.⁶ Pomoc československé

⁴ Toto číslo je pravděpodobně velmi podhodnocené, jak upozorňuje většina autorů zabývajících se problematikou ruské emigrace. Srov. Zdeněk SLÁDEK: Das „russische Oxford“, in: Karl SCHLÖGEL (ed.): Der große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941, München 1994, 218-233, cit. 222.

⁵ Elena CHINYAEVA: Russians outside Russia. The Émigré Community in Czechoslovakia 1918-1938, München 2001, 54; SLÁDEK (pozn. 4), 223.

⁶ Na začátku dvacátých let přijelo na pozvání československé vlády sedmdesát ruských profesorů, kteří zde založili Ruskou akademickou společnost (Russkaja akademičeskaja grupa), brzy nato vznikla v Praze Ruská universita s právnickou a historickou fakultou, Ruská lidová universita a Ruský pedagogický institut J. A. Komenského. Vedle řady ruských vzdělávacích institucí vzniklo v Československu i několik ukrajinských vysokých škol, kromě Ukrajinské

vlády emigraci, tzv. ruská akce, nemá v jiných zemích obdoby. Značné částky vyčleňované především na podporu ruských studentů měly za cíl vychovat vzdělanou vrstvu emigrace, která by se mohla po porážce bolševického režimu ujmout vlády ve zdevastované zemi. Koncept pomoci se zakládal na přesvědčení, že se emigranti v blízké době vrátí do své vlasti a že budoucí demokratické Rusko bude důležitým partnerem proti potenciální německé hrozbě. Po polovině dvacátých let, kdy už bylo jasné, že se emigranti v nejbližší době do Ruska nevrátí a kdy docházelo k postupnému navazování diplomatických vztahů mezi ČSR a Sovětským svazem, byla i finanční pomoc exilu postupně likvidována. V důsledku krácení finanční podpory, zapříčiněného později i světovou finanční krizí, odešla do začátku třicátých let značná část intelektuální elity emigrace dále na západ a řada vysokých škol musela být zavřena, protože kromě nedostatku profesorů a studentů ztratila i své základní opodstatnění, totiž vychovávat mladou emigraci pro brzký návrat do Ruska.

Situace, kdy ruské školy nepřipravovaly své studenty na kariéru v novém prostředí, ale kladly naopak důraz na jejich budoucí uplatnění v Rusku, prohlubovala propast mezi emigrantskou komunitou a českou společností a utvrzovala exulanty v jejich izolaci. Emigrace vzhledem k téměř kompletní struktuře ruskojazyčných periodik, vzdělávacích institucí, s divadly a uměleckými spolky navíc ani dlouho nemusela cítit potřebu začlenit se do českého prostředí a fungovala zcela soběstačně. To je jeden z důvodů, proč se tak málo emigrantů v Československu skutečně asimilovalo, další spočíval samozřejmě i v tom, že Praha nevstřebávala přistěhovalce tak snadno, jako například Paříž nebo velká města Spojených států. Emigrace vystupovala do určité míry jako jednotná komunita napříč všemi hlavními evropskými centry

svobodné univerzity ještě například Ukrajinská hospodářská akademie v Poděbradech, Ukrajinský pedagogický institut M. Dragomanova nebo Ukrajinské studio výtvarných umění v Praze.

s velkou ruskou a ukrajinskou menšinou a například ruskojazyčné publikace vydané v Berlíně byly určitě dobře známé a dostupné v emigrantských komunitách v Praze či Vídni. To, že pro emigraci bylo zásadní udržet kontakty s dalšími centry jinde v Evropě, ukazují dobře koncepce sbírek Ruského kulturně-historického muzea na Zbraslavi a pražského Slovanského ústavu, o kterých bude řeč níže. Přesto lze tvrdit, že výtvarníci byli izolováni podstatně méně než intelektuální a literární emigrace. Neexistence jazykové bariéry ve výtvarném umění umožnila těmto tvůrcům orientaci na existující české výtvarné spolky, především na Uměleckou besedu a méně známé Sdružení výtvarníků v Praze. Velkou oporu pro mnoho autorů ruské a ukrajinské výtvarné emigrace představoval Jiří Karásek ze Lvovic, který jim ve své galerii na Malé Straně poskytoval výstavní prostory a někteří výtvarníci tohoto okruhu pro něj vykonávali restaurátorské práce. Naopak na výstavách skupiny Skify se prezentovalo i několik českých autorů a na Ukrajinském studiu výtvarných umění v Praze studovalo během jeho mnohaleté existence poměrně hodně českých umělců.

Název diplomové práce „Eurasijství a skupina Skify“ jsem zvolil z toho důvodu, že kromě konkrétních uměleckých projevů členů skupiny se budu věnovat diskurzu, v jehož rámci se její aktivity odehrávaly. První dvě kapitoly této práce jsou proto věnovány teorii eurasijství, jednomu z nejvýraznějších a nejinspirativnějších duchovních proudů celé ruské emigrace. Jelikož teorie skupiny Skify i celá diskuze, která kolem ní probíhala, se opírá o eurasijství, považuji alespoň letmé načrtnutí základních principů tohoto hnutí za nezbytné. Část práce věnovaná eurasijství se opírá převážně o sekundární literaturu a slouží hlavně k lepšímu pochopení dalších kapitol o aktivitách skupiny Skify a o jinak těžko uchopitelných reakcích české kritiky na ně.

V dalších částech textu se zabývám pražským působením zakladatele a

vůdčí osobnosti skupiny Sergeje Maka a jeho prací na Ukrajinském studiu výtvarných umění (3. kapitola), krátkou historií skupiny Skify (4. kapitola), jejím programem a reflexí v pražských periodikách (5. kapitola), zmíním se krátce i o několika velkých pražských sbírkách, kde mohla být díla členů skupiny Skify v meziválečném období k vidění (6. kapitola). Kromě předsedy skupiny věnuji větší prostor Borisu Grigorjevovi a Grigoriji Musatovovi, v době existence spolku jeho nejdiskutovanějším autorům.

Dosavadní zájem o meziválečnou výtvarnou emigraci z Ruska a Ukrajiny se omezoval na několik málo autorů a konkrétních problémů. Z nečeských umělců z okruhu skupiny Skify, kteří žili trvale v Praze, byla zatím větší pozornost věnována pouze Grigoriji Musatovovi, několik prací vyšlo o ukrajinských umělcích,⁷ zejména v souvislosti s Ukrajinským studiem výtvarného umění v Praze. Tvorbě umělců z okruhu Jiřího Karáska se dlouhodobě věnuje Rumjana Dačeva z Památníku národního písemnictví.⁸ Důležitým pramenem pro bádání jak o výtvarné scéně „ruské Prahy“, tak o emigraci jako takové, zůstává kniha *Rusové v Praze* (Russkije v Prage) z roku 1928, která vyšla k desátému výročí založení ČSR pod redakcí Sergeje Postnikova.⁹ Část o výtvarném umění zpracoval Nikolaj Jeleněv, jeden z přispěvatelů časopisu *Centralnaja Jevropa*, jehož přístup se blíží způsobu, jakým chápal problematiku emigrace celý okruh pražského levicově-eserského periodika *Volja Rossii*.¹⁰ Ten informoval téměř výhradně o dění v Rusku a

⁷ Po nálezu sbírky přibližně tisícovky grafických prací v podzemí Národní knihovny byla uspořádána roku 2003 konference *Ukrajinské výtvarné umění v meziválečném Československu. K 80. výročí založení Ukrajinského studia výtvarných umění v Praze*. Sborník příspěvků vyšel v roce 2005. Dále zejména: Oksana PELENSKA: *Ukrains'kyj portret na tli Pragy. Ukrains'ke mystec'ke seredovyšče v mižvoennij Čecho-Slovaččyni*, New York / Praga, 2005.

⁸ Rumjana DAČEVA: *Soupis výtvarných děl ruské a ukrajinské meziválečné emigrace ve fondech Karáskovy galerie*, in: Marta DANDOVÁ / Marta ZAHRADNÍKOVÁ / Rumjana DAČEVA: *Ruská a ukrajinská meziválečná emigrace ve fondech Památníku národního písemnictví*, Praha 1999; Eadem: *Slovanská galerie*, in: Jan N. ASSMANN (ed.): *Sen o říši krásy. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic*, Praha 2001.

⁹ Sergej P. POSTNIKOV (ed.): *Russkije v Prage 1918-1928, Praga 1928* (reprint 1995).

¹⁰ *Volja Rossii* vycházela od roku 1920 zprvu jako týdeník, po roce se změnila na čtrnáctideník, od září 1922 do podzimu roku 1932 vycházela jako měsíčník. Srov.: Miluše ZADRAŽILOVÁ:

v omezené míře i v dalších centrech ruské emigrace, pražskou emigrací se ale v podstatě nezabýval. Za tímto směřováním, které tlačilo emigraci do izolace od místního prostředí, stála snaha neztratit kontakt s vlastí a s ostatními centry ruské emigrační kultury. Jeleněvově příspěvku o výtvarnících emigrace tak dominují autoři, kteří v Praze nikdy nežili, především Boris Grigorjev a Ivan Bilibin, jejichž výstavy byly podle autora textu nejdůležitějšími událostmi ruského výtvarného života v Praze, přičemž přehlídka Grigorjevových obrazů v Mánesu v roce 1926 měla mít srovnatelný ohlas s výstavami Jana Štursy a Edgara Degase ve stejném roce.¹¹ Velký prostor je věnovaný i pražským výstavám Ilji Repina, Nikolaje Bogdanova-Bělského či Konstantina Korovina, kteří se také v Československu nikdy nezdržovali, z pražských ruských emigrantů se Jeleněv zabývá jen několika osobnostmi, především architektem Vladimírem Brandtem, Grigorijem Musatovem, Nikolajem Zareckým, Nikolajem Akatjevem a Alexandrem Golovinem. Jeleněvův příspěvek v knize Rusové v Praze poskytuje dobrou představu o tom, kteří výtvarníci ruské emigrace, důležití v celoevropském měřítku, v Praze do vzniku knihy v roce 1928 vystavovali, o méně známých ruských autorech žijících v Praze se však nezmiňuje.

Kritická rubrika časopisu Volja Rossii jako kolektivní text a jeho čtení ruskou emigrací, in: Ljubov BĚLOŠEVSKÁ (ed.): Duchovní proudy ruské a ukrajinské emigrace v Československé republice (1919 – 1939) (Méně známé aspekty), Praha 1999, 138-163.

¹¹ POSTNIKOV (pozn. 9), 297.

1. Duchovní kořeny programu skupiny Skify: Eurasijství

Mezi duchovními proudy, kterými žila intelektuální emigrace z Ruska a které našly odezvu i ve výtvarném umění, vyvolal nejsilnější diskuzi široce položený politicko-filosofický směr známý jako eurasijství. Během své poměrně krátké aktivní existence zasáhl výrazně do mnoha vědních a společenských oborů. Základním rysem celého hnutí bylo kategorické odmítnutí západní kultury, respektive jejího vlivu na kulturu ruskou, a snaha o vytvoření nového myšlenkového systému, který by byl nezávislý na západních konceptech. Tvorba některých výtvarníků-emigrantů tyto myšlenky reflektuje. Svým proklamovaným odklonem od výdobytků umění západní Evropy se o teorie tohoto hnutí opírá především skupina Skify Sergeje Maka, která se jeví jako nejvýraznější pokus sjednotit ve složitých podmínkách pražské emigrace umělce z Ruska a Ukrajiny. Eurasijství, aktuální hlavně v druhé polovině dvacátých a na začátku třicátých let, ovlivnilo jak emigraci, tak i české kulturní prostředí. Zejména teoretik Jaromír Pečírka věřil, že se umělcům ze skupiny Skify podaří nalézt odpovídající výtvarný jazyk pro vyjádření ruské nezávislosti a výjimečnosti, a že eurasijství zásadním způsobem promění dosavadní pojetí uměleckého centra a periferie.

Za hlavní impuls pro vznik eurasijského hnutí se obvykle považuje recenze knihy Nikolaje Trubeckého *Evropa a lidstvo* (Jevropa i čelověčenstvo) z pera Petra Savického z ledna 1921, která rozproudila diskuzi o celé řadě tehdy aktuálních společenských a politických otázek. Kolem filologa, etnografa a filosofa knížete Trubeckého a geografa a ekonoma Petra Savického se brzy zformoval okruh autorů hlásících se k eurasijství, k jehož nejaktivnějším členům patřili v průběhu dvacátých let především historik Georgij Vernadskij, filosof a

teolog Georgij Florovskij, historik kultury a filosof Lev Karsavin a hudební teoretik a filosof Petr Suvčinskij. Už v roce 1921 vyšel v Sofii programový sborník *Exodus na Východ* (Ischod k Vostoku) tehdy téměř neznámých intelektuálů ruského exilu. Brzy na to se Vernadskij, Savickij a Florovskij přestěhovali do Prahy, ze které se tak stalo jedno z hlavních center hnutí. Na první sborník rychle navázaly další publikace *Na cestách* (Na putjach, Berlín 1922), *Eurasijský almanach* (Jevrazijskij vremennik, celkem tři díly, 1923 – 1925 v Berlíně a 1927 v Paříži), *Eurasijský sborník* (Jevrazijskij sbornik, Praha 1929), *Třicátá léta* (Tridsatyje gody, Paříž 1931). V letech 1925 až 1937 vyšlo celkem dvanáct čísel *Eurasijské kroniky* (Jevrazijskaja chronika), na konci dvacátých let vycházel v Paříži týdeník *Eurasie* (Jevrasija), v Bruselu mezi léty 1924 a 1934 rovněž týdeník *Eurasijec* (Jevrazijec), v Talinnu vycházel na začátku třicátých let měsíčník *Vlastními cestami* (Svojimi put'mi), také pařížský literární časopis *Versty* (vycházel 1926-1928) se přiblížil eurasijskému hnutí.¹²

Představitelé eurasijského hnutí od počátku zdůrazňovali jedinečnost prostoru ležícího mezi střední Evropou a Pacifikem. Ta se měla zakládat na řadě společných strukturálních znaků, především klimatu, geografii, jazycích i mentalitě národů.¹³ Pro tento geografický prostor byl podle eurasijců určující střet kultury lesa a stepi, přičemž i po vítězství lesa nad stepí tvoří dědictví stepi jakýsi druhý plán ruské kultury. Pro porozumění dějin tohoto regionu je podle eurasijců nutné brát v potaz jeho kořeny ve stepní kultuře. Rusko bylo po mnoho staletí silněji ovlivňováno Asií než Evropou. Znaky západní civilizace jsou proto Rusku cizí a jejich zavedení Petrem Velikým bylo nepřirozené a v přímém rozporu s podstatou ruské kultury. Vlivem západních kultur vznikly v Rusku dvě propasti: historická mezi předpetrovským a popetrovským Ruskem a sociální

¹² CHINYAEVA (pozn. 5), 187.

¹³ Marc RAEFF: *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration, 1919 – 1939*, New York / Oxford 1990, 107.

mezi úzkou vrstvou inteligence a zbytkem obyvatelstva.¹⁴ Ruskou říjnovou revoluci je tudíž nutné chápat jako všeobecné odmítnutí západních vlivů. Důvod, proč vzbudilo eurasijství mezi emigranty takovou pozornost, byl ten, že se mu podařilo nastolit řadu otázek, které se bezprostředně dotýkaly celého „Ruska mimo Rusko“. Prostředí exilu zároveň ale zabránilo tomu, aby se z něj stal myšlenkový proud se solidním akademickým zázemím, a jeho angažovanost v politických otázkách byla nakonec jedním z hlavních důvodů jeho rychlého úpadku. Hlavním pilířem eurasijství byla analýza příčin ruské revoluce a uvažování o alternativě pro budoucí Rusko po pádu bolševického režimu. V době, kdy státy střední a západní Evropy postupně uznávaly Sovětský svaz a navazovaly s ním diplomatické vztahy a kdy přesvědčení o brzké změně poměrů v Rusku bralo za své, ztratilo eurasijské hnutí své hlavní opěrné body.

Eurasijci se v odpovědi na aktuální otázku, co by mělo nahradit bolševický režim v Sovětském svazu, pokusili vytvořit model ideokratického státu zakotveného v křesťanské morálce.¹⁵ Právě pro odmítnutí západní formy parlamentarismu byli eurasijci často neprávem obviňováni z příklonu k fašismu. Politické usilování eurasijského hnutí bylo kritizováno v podstatě ze všech ostatních politických pozic; levice odmítala eurasijství pro jeho důraz na pravoslaví jako základ pro budoucí Eurasii, pro pravicové síly bylo nepřijatelné uznání historické legitimacy ruské revoluce. Vážnou krizí prošlo eurasijské hnutí v roce 1928, kdy došlo k odštěpení pařížské skupiny kolem časopisu *Jevrazija*, který od počátku své existence zastával silně prosovětské názory. Polické debaty, do kterých hnutí zabředávalo, ztrácely zároveň v průběhu let své opodstatnění a řada předních představitelů eurasijství se od něj ke konci dvacátých let odvrátila. Spoluzakladatel Pražského lingvistického kroužku a

¹⁴ Catherine ANDREYEV / Ivan SAVICKÝ: *Russia Abroad. Prague and the Russian Diaspora, 1918 – 1938*, New Haven / London 2004, 137.

¹⁵ *Ibidem*, 138.

blízký spolupracovník Romana Jakobsona Nikolaj Trubeckoj, který stál u zrodu hnutí, se zcela ponořil do lingvistických výzkumů a k hnutí se po roce 1928 přestal hlásit, historik Georgij Vernadskij nastoupil v roce 1927 na universitu v Yale a v eurasijských sbornících od té doby nepublikoval.¹⁶ Eurasijství jako politické hnutí se definitivně zdiskreditovalo v září 1937, kdy po vraždě sovětského diplomata Ignatije Reisse padlo podezření i na některé jeho představitele, především Sergeje Efrona, manžela Mariny Cvetajevy.¹⁷ Po druhé světové válce upadlo eurasijství do zapomnění a v Rusku posledních dvaceti let je obnovený vědecký zájem o jeho historii, který provázejí i reprinty zásadních textů jeho představitelů, zastíněn novým politickým zhodnocením jeho závěrů.

Eurasijství má své kořeny částečně ve slavjanofilských teoriích devatenáctého století, Trubeckého kniha *Evropa a lidstvo*, která historii hnutí v podstatě odstartovala, prokazuje zřejmý vliv *Zániku Západu* (Der Untergang des Abendlandes) Oswalda Spenglera z roku 1917 a spisu *Rusko a Evropa* (Rossija i Jevropa) Nikolaje Danilevského z roku 1895. Eurasijci se inspirovali Spenglerovým pojetím kultur jako dynamických struktur procházejících životními stádii od zrodu k zániku, přičemž duše evropské kultury podle Spenglera už zemřela.¹⁸ V návaznosti na Danilevského pojetí kulturně-historických typů Trubeckoj zase odmítá obecnou evropeizaci a obhájí jedinečnost a svébytnost každé národní kultury.¹⁹ Trubeckoj a Savickij měli od počátku odlišný postoj vůči západoevropskému egocentrismu, a právě tento bod diskuze v rámci hnutí byl klíčový i pro pozdější uplatnění eurasijství na uměleckou tvorbu a na pojetí kulturní identity emigrace. V prvním eurasijském sborníku z roku 1921 představil Trubeckoj své chápání „pravého“ a „lživého“ nacionalismu. Pravý nacionalismus se oproti lživému, který se demonstruje

¹⁶ Emil VORÁČEK: Eurasijství v ruském politickém myšlení, Praha 2004, 300.

¹⁷ RAEFF (pozn. 13), 149.

¹⁸ CHINYAEVA (pozn. 5), 209.

¹⁹ VORÁČEK (pozn. 16), 58-59. K předchůdcům eurasijství a kontextu dalších vědních oborů především: CHINYAEVA (pozn. 5), 205-211.

silou, zakládá na sebeuvědomění kultury i jednotlivce bez nadřazování vlastní kultury nad ostatní. Pravý nacionalismus v Rusku posledních staletí neexistoval a čeká teprve na svůj vznik. Lživý nacionalismus usiluje o dominanci jedné určité kultury a jazyka a jeho důsledkem byly v dosavadních ruských dějinách jen snahy o europeizaci Ruska či rusifikaci jiných národů. Podle Trubeckého se v hledání ruské identity nelze omezit na rozlišení mezi byzantskými a románsko-germánskými vlivy, snaha obnovit ruskou kulturu bude muset v budoucnu počítat i s ugrofinskými a turkickými národy, které se na jejím utváření vždy podílely.²⁰ Ruská kultura má své kořeny v propojení slovanského a „tatarského“ živlu²¹ a východní Slované mají více společného s asijskými národy než se západními Slovany. Rusové tvoří s asijskými národy podle Trubeckého etno-psychologickou jednotu.²² Trubeckoj zároveň dospívá ke kulturnímu relativismu, na svoji dobu neobvyklému, který zformuloval roku 1923 v textu pro *Eurasijský almanach*: „(...) moment hodnocení musí být jednou a provždy vyhnán z etnologie a dějin kultury, jakož i vůbec ze všech evolučních věd, protože hodnocení se vždy zakládá na egocentrismu. Není vyšších a nižších. Existují pouze podobné a nepodobné.“²³ Právě takovému pojetí vztahu kultur se bránil Petr Savickij a trval na určité míře kulturního egocentrismu, nutného jako protisíla europocentrismu, který v minulosti Rusku tak uškodil. Savického odborný zájem se soustřeďoval především na otázku, jak geografické a klimatické podmínky ovlivňují rozvoj jednotlivých kultur. Savickij zavádí termín „vývojiště“ (мѣсторазвитіе), kterým pojmenovává vzájemné působení určité geografické oblasti a lidí, kteří zde žijí. Zvláštnosti každého teritoria u Savického ovlivňují utváření společenského a kulturního života obyvatel daného území.²⁴

²⁰ ANDREYEV/ SAVICKÝ (pozn. 14), 137.

²¹ Tatary jsou v terminologii eurasijců nazýváni Mongolové, jejichž vlivem na ruskou kulturu se eurasijské texty často zabývají.

²² CHINYAEVA (pozn. 5), 196.

²³ Cit. podle: VORÁČEK (pozn. 16), 132.

²⁴ CHINYAEVA (pozn. 5), 191.

Savickij dochází k zajímavé teorii migrace kultury, podle které se hlavní kulturní centra v průběhu dějin přesouvají do stále chladnějších klimatických oblastí (od Mezopotámie a Egypta přes jižní Evropu k Francii, Britským ostrovům a zemím střední a severní Evropy). Je tedy velmi pravděpodobné, že v budoucnu vzniknou hlavní centra kulturního vývoje na Sibiři a v Kanadě.²⁵ Pro své teorie geografického determinismu byl Savickij nejčastěji kritizován.

Na kulturní dění v prostředí emigrace eurasijci nejvíce zapůsobili zdůrazňováním divoké složky ruské kultury, svou oblibou Skytů a Mongolů při interpretaci ruských dějin a oním „skytstvím“, kterým často vykládali procesy, které vedly k ruským revolucím. Tento pojem se v prostředí emigrace stal, většinou už bez jakéhokoliv vztahu k původnímu kočovnému národu, výrazem eurasijské divoké složky ruské kulturní tradice. Historik Georgij Vernadskij se otázky role Mongolů v ruských dějinách dotkl už dávno před vznikem eurasijského hnutí ve svých raných studiích z doby kolem roku 1913.²⁶ Historický koncept Eurasie rozvinul i později především Vernadskij, který chápal ruské dějiny jako cyklický proces vzniku a rozpadu velkých centralizovaných říší, přičemž Sovětský svaz byl posledním takovým příkladem po říši Skytů, mongolské Zlaté hordě a několika dalších. Pro Vernadského i Savického to bylo působení stepi, které vždy určovalo směřování ruských dějin. Podle Eleny Chinyaevy vzbudil Savickij v listopadu 1924 všeobecné pobavení na pražském sjezdu ruských akademiků, když ve svém příspěvku o ekonomické geografii Ruska navrhl označit Čingischána za „prvního ideologa Eurasie“.²⁷ Savickij se snažil dokázat, že všeobecný úpadek Kyjevské Rusi zastavily až mongolské vpády, které Rusko znovu postavily na nohy: „Kdyby se byl Ruska zmocnil Západ, připravil by je o duši... Tataři nezměnili duchovního bytí Ruska.“²⁸ Podle

²⁵ Petr SAVICKIJ: Šestina světa (Rusko jako zeměpisný a historický celek), Praha 1933, 125-136.

²⁶ CHINYAEVA (pozn. 5), 186.

²⁷ Ibidem, 185.

²⁸ SAVICKIJ (pozn. 25), 139.

Savického doslova „příměs tatarské krve“ dala Rusku schopnost organizace a vlády. Savickij překvapivě tvrdí, že v době pronikání Mongolů na Rus se teprve rozvinula skutečná východní religiozita: „Ba i samo tatarské jho, jež napomohlo k státoprvnímu zorganizování Ruska, podněcovalo nebo odhalovalo návyky dotud dřímající, bylo současně výhnné, v níž se kovala ruská duchovní svéráznost. Stěžně jejím je ruská nábožnost. (...) V Rusku ‚tatarském‘ plnost mystického hloubání a chápání a její nejlepší výplod: ruské religiousní malířství. Veškerý rozkvět tohoto malířství spadá zcela do rámce ‚tatarského jha!‘“²⁹ Emotivní a skoro propagandistická rétorika citované pasáže ze Savického knihy se blíží stylu textů, kterými se budu zabývat později v souvislosti se skupinou Skify. Příspěvky v eurasijských programových sbornících pracují s podobnými formálními prostředky a blíží se spíše deklamacím než vědeckým studiím.

Říjnovou revoluci a následnou občanskou válku chápali eurasijci jako eskalaci skytství a odmítnutí vlivu Západu, uznávali ji jako historickou nutnost, jako očištný proces, na jehož konci se zrodí nová Eurasie, zbavená znaků západní kultury. Podle Savického se Rusko stalo díky revoluci ideologickým ohniskem světa. Revoluce, která znamenala revoltu proti prozápadním reformám Petra Velikého, vynesla však k moci bolševiky, kteří byli pro eurasijce „nejfanatičtější z pozápadnělých intelektuálů“³⁰ a marxismus, ze kterého vycházeli, byl výplodem úpadkového Západu. Toto téměř apokalyptické přijetí revoluce se promítlo do některých literárních děl, která byla později často spojována s eurasijským hnutím. V básních Alexandra Bloka je už před rokem 1917 přítomné přání revoluce a chaosu a očekávání apokalyptického konce.³¹ V podobné náladě se nesou i Pečírkovy texty k výstavám Makových Skytů. Pečírka v nich vyjadřuje stejný pocit vzrušení z hrozby ruské porevoluční

²⁹ Ibidem, 139-140.

³⁰ CHINYAEVA (pozn. 5), 199.

³¹ RAEFF (pozn. 13), 102.

kultury a nadšené očekávání radikálního zlomu v kulturní tradici Ruska.

Oproti jiným meziválečným myšlenkovým směrům bylo eurasijství velice ambiciózní. Aby mohlo definovat roli Ruska v současném světě, vytklo si za cíl zkoumat ruskou kulturu z pohledu mnoha oborů, především geografie, ekonomie, jazykovědy, etnografie a religionistiky. Vedle Trubeckého se k eurasijství na čas přiklonil i Roman Jakobson, přední představitel formalistické literární kritiky a strukturalistické jazykovědy. Trubeckoj se už v prvních eurasijských sbornících věnuje rozboru dialektů, které mají ukazovat blízký vztah východoslovanských jazyků k dalším, neslovanským jazykovým skupinám. Trubeckoj se ve svém jazykovědném bádání opíral o názor, že používání jazyka vychází ze specifického antropologicko-duchovního kontextu a z role symbolů v té které kultuře a společnosti.³² Trubeckého strukturalistické přístupy rozvinul dále Jakobson ve svém zájmu o vztah symbolů ke zvukovému vzorci v interpretaci poetických děl. Trubeckoj a Jakobson stáli u zrodu fonologie, s jejíž pomocí v době největšího rozkvětu eurasijství dokazovali existenci jednotného eurasijského jazykového prostoru. Závěry o jazykové jednotě Eurasie shrnul Jakobson v prosinci 1930 v Praze na konferenci věnované fonologii.³³ Eurasijské jazyky, tedy východoslovanština a uralo-altajská jazyková skupina, mají podle něj podobnosti, které nenajdeme u žádných dalších evropských jazyků, především jsou monotónické a mají tembrové zabarvení souhlásek.³⁴ Na příkladu Jakobsonových fonologických důkazů je dobře vidět, o jak široký záběr eurasijství usilovalo. Eurasijské usilování o syntézu více vědeckých disciplín se promítlo i do tezí Pražského lingvistického kroužku, na jejichž vzniku se podílel i Petr Savickij. Nikolaj Savický dokázal, že kroužek čerpal z eurasijství interdisciplinární přístup v propojování společenských a přírodních věd, který

³² Ibidem, 106-107.

³³ CHINYAEVA (pozn. 5), 197.

³⁴ Roman JAKOBSON: Jevrazija v svete jazykoznaniija, Praga 1931, 8-12.

patřil k základním principům Petrem Savickým prosazovaného hnutí.³⁵

Témata relevance hodnocení kultur a otázky kulturní identity, která rozvíjel Trubeckoj a další eurasijci, byla pro celou emigraci klíčová. Teorie namířené proti dominantní úloze západní kultury se dají z dnešního pohledu chápat jako obranná reakce a pokus zachovat si vlastní identitu v novém a neznámém prostředí. I proto si eurasijství rychle získalo příznivce napříč celou emigrantskou komunitou a alespoň krátce s ním sympatizovala řada významných osobností exilu. Do souvislosti s eurasijstvím se často dává kromě již zmíněného Alexandra Bloka i básnířka Marina Cvetajeva nebo například skladatelé Igor Stravinskij a Sergej Prokofjev, na jehož *Skytskou suitu* se odvolává i Pečírka v jedné recenzi výstavy skupiny Skify, přestože tato skladba vznikla už v roce 1915, tedy dlouho před vystoupením eurasijců. Oba skladatelé byli v přátelském kontaktu s Petrem Suvčinským, jedním ze zakladatelů eurasijského hnutí a předním představitelem jeho pařížské odnože.³⁶ Přestože se eurasijství nikdy nepodařilo účinně skloubit všechny tři své hlavní složky, politickou, filosoficko-historickou a náboženskou, jeví se v některých ohledech na svou dobu velice moderní. Trubeckého kulturní relativismus domyšlený do důsledku se blíží dnešnímu pojetí multikulturního světa, snahou propojit více vědních oborů a metodou systematické analýzy předjímá eurasijství některé postupy francouzské školy Annales.³⁷

³⁵ Nikolaj SAVICKÝ: O některých méně známých pramenech Tezí Pražského lingvistického kroužku, in: Slovo a slovesnost 52, 1991, 196-198.

³⁶ Richard TARUSKIN: Stravinsky and the Russian Traditions, Berkeley 1996, 1123. Suvčinskému věnoval Prokofjev Klavírní sonátu č. 5 z roku 1923.

³⁷ CHINYAEVA (pozn. 5), 209-210.

2. Eurasijství a ruská emigrace v ČSR

Jak vyplývá z předchozí kapitoly, Praha se už v raných dvacátých letech stala zejména díky osobě Petra Savického předním centrem eurasijského učení. Savickij, žijící od konce roku 1921 trvale v Praze, byl jednoznačně nejplodnějším a nejvytrvalejším ze všech eurasijců a teoriím hnutí zůstal věrný až do své smrti v roce 1968. Po příjezdu do Československa začal brzy učit na Ruské právnické fakultě a Ruském institutu zemědělského družstevnictví, působil také jako člen Ruské vědecké společnosti badatelské při Ruské svobodné universitě a mezi lety 1929 a 1933 jako předseda společenskovědního oddělení Ruské lidové university. Od poloviny třicátých let vyučoval ruštinu, ukrajinštinu a ruské reálie na pražské Německé univerzitě. Kromě eurasijských sborníků přispíval i do několika periodik v dalších světových jazycích, především do německy psaného pražského časopisu *Slavische Rundschau* a francouzského *Le monde slave*.³⁸ Z podnětu Savického byl v Praze už roku 1925 otevřen eurasijský seminář, kde se pořádaly každý týden veřejně přístupné přednášky a diskuze až do začátku třicátých let. Svými bohatými organizačními a publikačními aktivitami mohl Savickij k eurasijství přitáhnout pozornost mnoha lidí mimo okruh ruské a ukrajinské emigrace. Základní principy eurasijského učení publikoval i česky v roce 1933 v knize *Šestina světa (Rusko jako zeměpisný a historický celek)*, kterou vydalo pod redakcí Viléma Mathesia, mimochodem dalšího ze zakladatelů Pražského lingvistického kroužku, nakladatelství Melantrich. Díky přátelství s Romanem Jakobsonem se Savickij podílel i na činnosti Pražského lingvistického kroužku.

K popularitě eurasijství v Praze mohla přispět i jedna z nejvýznamnějších vědeckých institucí emigrace vůbec, Archeologický institut N. P. Kondakova. Ten

³⁸ VORÁČEK (pozn. 16), 294.

pojily s eurasijským hnutím některé oblasti zájmu a mezi institutem a hnutím existovala i řada personálních vazeb. Archeologický institut byl pojmenován po archeologovi a historikovi umění Nikodimu Kondakovovi, jednom ze zakladatelů byzantologie a moderní ruské archeologie, který posledních několik let života strávil v Praze. Stejně jako někteří další ruští vzdělanci předrevolučního Ruska i Kondakov přijel do Československa na pozvání Ministerstva školství a národní osvěty, aby tu v květnu 1922 nastoupil jako profesor na pražskou univerzitu. Kromě přednáškové činnosti dokončil v Praze svoji monumentální knihu *Ruská ikona*.³⁹ Hned několik měsíců po jeho smrti v únoru 1925 založili jeho studenti a spolupracovníci Georgij Vernadskij, Nikolaj Toll, Natalia Jašvillova a Alexandr Katilinskij Seminarium Kondakovianum, od začátku třicátých let známé jako Archeologický institut N. P. Kondakova. Zakladatelé ústavu si vytkli za cíl především pokračovat v bádání ve směru, který ukázal svou prací Kondakov, a vydávat jeho vědeckou pozůstalost. Institut se zabýval širokým spektrem témat od byzantského a starého ruského umění po umění pozdní antiky, Blízkého východu a tvorbu kočovných národů. Vedle dalších archeologických výzkumů se Kondakovův institut podílel i na objevech v Dura Europos, klíčovém nalezišti nejen pro raně křesťanskou archeologii. Ústav rozvinul také bohatou vydavatelskou činnost. Jedenáct sborníků (*Seminarium Kondakovianum*, od devátého čísla *Annales de l'Institut Kondakov*) patří dodnes k základní oborové literatuře.⁴⁰ Mezi léty 1928 a 1933 vyšly postupně čtyři díly monumentální Kondakovovy studie o ruské ikoně, první z nich, s věnováním T. G. Masarykovi, byla vydaná k desátému výročí založení Československa. Institut navázal na Kondakovovu práci o ikonách monografickou řadou *Zografika*, umění kočovných

³⁹ Jiří ROHÁČEK / Julie JANČÁRKOVÁ: Kondakovův ústav – vědecké pracoviště ruské emigrace v Praze a jeho dědictví, in: Helena BARVÍKOVÁ / Petr BEDNAŘÍK / Kateřina ČAPKOVÁ et al.: Exil v Praze a Československu 1918 – 1938, Praha 2006, 34-38, cit. 34. I další informace o Institutu pocházejí převážně z této studie. Dále především: Věra HROCHOVÁ: Činnost Institutu N. P. Kondakova v Praze, in: Václav VEBER (ed.): Ruská a ukrajinská emigrace v ČSR v letech 1918 – 1945, Sborník studií 3, Praha 1995, 32-41.

⁴⁰ ROHÁČEK / JANČÁRKOVÁ (pozn. 39), 36.

národů věnoval samostatnou edici *Skythica* vedenou Nikolajem Tollem. Výsledkem spolupráce Kondakova s českými historiky umění Karlem Chytillem, Antonínem Friedlem a Františkem Slavíkem byla v roce 1930 vydaná kniha *Byzantské emaily Závišova kříže ve Vyšším Brodě*. Kromě vědecké činnosti se Ústav věnoval i sestavování sbírky ikon, koptských a arabských textilií, vznikla zde i bohatá sbírka fotodokumentace. V institutu byla k dispozici knihovna a v jeho posledním sídle v Haštalské ulici i malý výstavní sál. Po peripetích konce třicátých let, kdy se ústav z části přestěhoval do Bělehradu a na začátku čtyřicátých let tam během německého bombardování přišel o své sídlo, přesídlil zpět do Prahy a v roce 1952 byl na jeho základě založen Ústav teorie a dějin umění nově vzniklé Československé akademie věd. V následujícím roce byla jeho činnost jako samostatného institutu ukončena.⁴¹

Na samém počátku existence Kondakovova institutu a pak znovu krátce v polovině třicátých let stál v jeho čele Georgij Vernadskij, jeden z vědců nejvíce ovlivněných eurasijskou ideologií. V kontaktu s Institutem byl i Petr Savickij, který přispěl do sborníku *Seminarium Kondakovianum* v roce 1931 textem o antropologovi Vasiliji Bartoldovi.⁴² Kondakovův institut sehrál určitou roli při zprostředkování eurasijských myšlenek ruské emigraci i českému prostředí a dost možná mohl stát i na počátku zájmu Emila Filly o skytské umění.⁴³ Původním záměrem institutu bylo kromě sjednocení snah ruských badatelů v Sovětském svazu a v emigraci také větší propojení vědy s výzkumem v ostatních evropských zemích.⁴⁴ Zatímco první cíl se brzy ukázal jako neuskutečnitelný, velký úspěch druhého naznačil, že reálnou alternativou pro

⁴¹ Sbírký ústavu i s knihovnou jsou dnes k dispozici v Ústavu dějin umění Akademie věd v Husově ulici.

⁴² Petr SAVICKIJ: V. V. Bartold, kak istorik, in: *Seminarium Kondakovianum* 4, 1931, 261-271.

⁴³ Kondakovův institut v té době sídlil v těsné blízkosti Fillova bydliště, ve Slunné ulici čp. 10. Anastasie KOPŘIVOVÁ: *Ruská, ukrajinská a běloruská emigrace v Praze*. Adresář, Praha 1999, 14.

⁴⁴ ROHÁČEK / JANČÁRKOVÁ (pozn. 39), 36.

emigraci je orientace především na francouzskou a německou vědu a na anglofonní svět.

Pro ruskou a ukrajinskou emigraci v Praze byly zcela kruciální vazby na německy mluvící komunitu. Lze se domnívat, že právě orientace na západní dění byla jedním z hlavních důvodů, proč byl Kondakovův institut ve srovnání s ostatními emigrantskými vzdělávacími a vědeckými středisky tak úspěšný a proč většinu z nich přežil o řadu let. Doba, kdy byla Praha skutečným „ruským Oxfordem“,⁴⁵ trvala poměrně krátce; Ruská právnická fakulta byla uzavřena už v roce 1928, několik dalších vysokých škol ukončilo činnost ještě před oficiálním zrušením ruské pomocné akce v roce 1935. V nastalé situaci, kdy začalo být jasné, že vzdělání z ruských škol emigranti v exilu neuplatní, stáli najednou intelektuálové emigrace před rozhodnutím, zachovají-li si svoji identitu a budou žít v izolaci, v jakémisi ruském ghettu, nebo se přeorientují zcela na své hostitelské země a přijmou jejich jazyk i kulturu. Mnoho vzdělavců emigrace znalo z dřívějšího jazyky západní Evropy a i za pobytu v Československu pro ně bylo smysluplnější orientovat se na země ležící západně od našich hranic. Z tohoto pohledu je signifikantní příklad Nikolaje Trubeckého. V dopise Savickému z prosince 1930, kterým se rozchází s eurasijským hnutím, píše o tom, že v nové situaci je třeba se vzdát ruštiny a začít psát německy nebo francouzsky a že nezbyvá nic jiného, než „opustit rámec národnostně omezené evropsko-ruské kultury a pracovat pro kulturu celoevropskou, která si činí nárok být kulturou všelidskou.“⁴⁶ Radikální posun v postojích bývalého zapáleného eurasijce se dá brát jako svého druhu generační zpověď. Němčina otevírala vzdělavcům emigrace dveře do celoevropského akademického světa, což posilovalo samozřejmě i kontakty mezi emigrací a pražským německým

⁴⁵ „Prag: Das ‚russische Oxford‘“ nazval kapitolu o ruské emigraci v Československu Zdeněk Sládek v jedné ze základních knih o emigraci: SCHLÖGEL (pozn. 4).

⁴⁶ Cit. podle: Ivan SAVICKÝ: Osudová setkání. Češi v Rusku a Rusové v Čechách 1914 – 1938, Praha 1999, 248.

prostředím. Ostatně i Roman Jakobson působil jako editor ruské sekce časopisu *Slavische Rundschau*, který vydávala pražská Německá univerzita,⁴⁷ a i Petr Savickij byl aktivním přispěvatelem tohoto periodika. Ne náhodou měl německy psaný deník *Prager Presse* několik rubrik věnovaných slavistickým tématům a byl jediný, který pravidelně informoval o Makově skupině Skify.

Představa odvržení západoevropské civilizovanosti a ponechání průchodu divoké přirozenosti byly pro ruskou emigraci jednou z možných odpovědí na hrozící ztrátu identity. Obliba skytství mezi emigrací znamenala často potřebu zdůrazňovat vlastní jinakost a snahu zabránit úplné asimilaci v novém prostředí. Zájem o asijskou podstatu východoslovanské kultury ve dvacátých a třicátých letech proto nelze chápat jen jako jeden z módních exotismů své doby. Do obliby eurasijství a skytství se vtělil pocit ohrožení „primitivní“ východní kultury v novém, cizím prostředí a strachu ze ztráty identity tváří v tvář rozvinuté kultuře evropského Západu. Jedním z nemnohých příkladů českých tvůrců, u kterých podobné pocity ohrožení vykrystalizovaly do zájmu o starověký kočovný národ, je Emil Filla, který se orientací na skytské umění vyrovnával s dominantním postavením Paříže jako uměleckého centra a konkrétně i s tvorbou Pabla Picassa. Filla se zabýval skytským uměním zprvu teoreticky, když na začátku třicátých let otiskl ve *Volných směrech* odbornou stať *Stepní zvířecí styl*,⁴⁸ o něco později využil motivy ze skytských plaket ve vlastní tvorbě, zejména ve známém cyklu *Bojů a zápasů*. Vojtěch Lahoda ve studii *Ani barbar ani mistr: Emil Filla a skytské umění*⁴⁹ ukazuje, že Filla chápal vztah čínské a skytské kultury, která se v té době interpretovala obvykle jako podřízená a méněcenná, v podstatě jako analogii k postavení českého umění

⁴⁷ ANDREYEV / SAVICKÝ (pozn. 14), 152-153.

⁴⁸ Emil FILLA: *Stepní zvířecí styl*, in: *Volné směry* XXIX, 1932, 162-174. Přetištěno in: Emil FILLA: *Práce oka*, Praha 1982, 108-124.

⁴⁹ Vojtěch LAHODA: *Ani mistr ani barbar: Emil Filla a skytské umění*, in: Beket BUKOVINSKÁ / Lubomír KONEČNÝ (ed.): *Ars longa: sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásy*, Praha 2003, 243-258.

v poměru k západnímu kulturnímu prostoru, respektive vlastní tvorby ve vztahu k dílu Pabla Picassa. Filla se v té době pokoušel oprostit od západní orientace a hledal inspiraci nejdříve u kočovných Skytů, o něco později v byzantském umění.⁵⁰ Oba směry, ke kterým Filla upínal svoji pozornost, souzní s tím, čím se v té době zabýval pražský Kondakovův institut i eurasijské hnutí jako takové. Je velmi pravděpodobné, že se Filla dostal k zájmu o Skyty prostřednictvím pražské ruské emigrace a že ho snad mohla nepřímo ovlivnit i celá diskuze kolem eurasijského hnutí.

Pojem skytství byl ve své době obecně srozumitelný a do určité míry rozšířený nejen mezi emigrací jako označení právě takových domnělých rysů ruské kultury, které imponovaly přívržencům eurasijského hnutí. Jaromír Pečírka se v recenzích výstav Makových Skytů často snaží rozlišit, které z vystavujících je možné označit za Skyty a které ne, a posuzuje členy skupiny podle toho, do jaké míry naplňují jeho představu o tom, jak by měli současní Skytové tvořit. Přes toto metaforické používání pojmu skytství se mohl Filla v době, kdy hledal alternativy k západní umělecké orientaci, začít zajímat o Skyty jako takové. K Fillově zájmu o ně mohla přispět i Naděžda Melnikova-Papoušková, která v recenzi Kondakovovy knihy *Příspěvky k dějinám středověkého umění a kultury* z roku 1929⁵¹ věnuje velkou část textu umění kočovných národů a její text doprovázejí reprodukce tří skytských zlatých plaket. Filla v té době působil v redakční radě *Volných směrů*, které recenzi otiskly, a lze si představit, že právě stať Melnikové-Papouškové mohla být jedním z prvních impulsů jeho zájmu o tuto oblast.⁵²

⁵⁰ Ibidem, 250.

⁵¹ Naděžda MELNIKOVA-PAPOUŠKOVÁ: Příspěvky k dějinám středověkého umění a kultury, in: *Volné směry* XXVIII, 1930 – 1931, 66-70.

⁵² Bohemistka, historička umění a literární publicistka Naděžda Filaretovna Melnikova-Papoušková byla ve své době velmi aktivní popularizátorka ruské literatury a byla jedna z relativně mála intelektuálů emigrace, kteří začali po příjezdu do Československa psát také česky a zprostředkovávat touto cestou kontakty mezi exilem a českými čtenáři. Melnikova-Papoušková dokonce překládala ve spolupráci s V. Königem ruské autory do češtiny. Její cesty do Sovětského svazu po celou dobu trvání První republiky jí umožnily zůstat v kontaktu s autory

Překvapivě brzy po vzniku eurasijského hnutí začal jeho aktivity sledovat publicista a spisovatel František Kubka, který se nejpozději na začátku třicátých let dostal do kontaktu se Sergejem Makem a svým textem doprovodil katalog třetí skupinové výstavy Skytů. Už v lednu 1922, teprve v době formování eurasijství, otiskl rozsáhlou recenzi celého směru v časopise *Venkov*, o tři roky později se eurasijstvím zabývá zevrubně ve studii *Obrat k Východu: „Slavjanofilské“ motivy v současné ruské filosofii a literatuře*.⁵³ František Kubka měl příležitost se zblízka seznámit s ruským prostředím za svého několikaletého pobytu v různých zajateckých táborech od Kyjeva až k mongolským hranicím, kam se dostal, když byl v roce 1915 zajat po bojích na karpatské a haličské frontě. Do Československa se vrátil až v květnu roku 1921 po dalším pobytu v Irkutsku a Chabrinu.⁵⁴ Znalosti ruské literatury zhodnotil v knize *Básníci revolučního Ruska* (1924), kterou doprovodil ukázkami vlastních překladů. Článek *Obrat k Východu* ukazuje Kubku jako autora širokého rozhledu, který se spolehlivě orientuje v soudobé literatuře a filosofii sovětského Ruska. Kubkův informativně bohatý text hledá kořeny eurasijství u Vladimira Solověva, Nikolaje Berd'ajeva a dalších ruských filosofů a zasazuje nový směr do kontextu ruského náboženského a politického myšlení. Kubka klade důraz na souvislosti s náboženským mysticismem a na literární podoby „obratu k Východu“. Kromě Vsevoloda Ivanova a dalších autorů se zabývá Alexandrem Blokem a jeho básní Skytové z ledna roku 1918: „Vás miliony jsou – nás tmy i tmy. / Jen zkuste to se

sovětského Ruska a uvádět jejich tvorbu do povědomí české veřejnosti. Tak například v roce 1926 vyvezla z Ruska antiutopický román Jevgenije Zamjatina *My* a umožnila tak jeho velice časně české vydání. Naopak mezi emigranty šířila znalost české literatury a umění v mnohých recenzích a kritických statích především na stránkách časopisů *Volja Rossii* a *Centralnaja Jevropa*. V časopisu *Volja Rossii* publikovala mezi léty 1922 a 1932, v periodiku *Centralnaja Jevropa* 1927 až 1936. Více o Naděždě Melnikové-Papouškové srov. především: Eva KREPELKA: *Daten und Fakten zu Leben und Werk von Nadežda Mel'niková-Papoušková (1891 – 1978)* (diplomová práce na Universität Wien), Wien 2000.

⁵³ O Kubkově recenzi ve *Venkově* srov.: VORÁČEK (pozn. 16), 253; František KUBKA: *Obrat k Východu. „Slavjanofilské“ motivy v současné ruské filosofii a literatuře*, in: *Slovanský přehled* 17, 1925, 182-192.

⁵⁴ Ludmila LANTOVÁ: František Kubka, in: *Lexikon české literatury*, díl 2, Praha 1993, 1035-1038.

s námi bítí. / Jsme Skythové – jsme Asiaté my, / nám chtivost z šikmých očí svítí.
(...) Ó, starý světe! Pokud konec tvůj / jen v sladké muce dosud kvílí, / jak Oedip
moudrý před záhadou stůj, / před starou Sfingou v sudby chvíli. / Rus Sfinga je. A
plačíc, plesajíc / i krvácejíc krví černou / na tebe hledí, hledí tobě v líc / i
s hněvem i svou láskou věrnou...“⁵⁵ Z téže básně v Kubkově překladu cituje
Jaromír Pečírka v úvodu katalogu první výstavy Skytů, který měl skoro charakter
programového prohlášení.

Motivy blízké pozdějším eurasijským idejím jsou přítomné už v Blokově
sbírce *Verše o Rusku* (Stichi o Rossii, 1915). Podobně jako o několik let později
celé eurasijské hnutí i Blok chápal v této době revoluci jako chaos vyvěrající
z ruské asijské povahy, který zbaví jeho vlast západních vlivů a umožní vznik
nového a jiného Ruska. Kubka ukazuje na řadě příkladů, že odvrát od západní
Evropy byl v literatuře té doby všeobecným jevem: „Revoluce byla proto dobrá,
že probudila východní instinkty lidu.“⁵⁶ Dospívá k zajímavému názoru, že
„nejpravější křídlo emigrace a oficiální politika S.S.S.R. padají si ideově do náručí.
Oba jdou za absolutismem a proti Evropě.“⁵⁷ Ačkoliv se snaží vývoj své doby
především pochopit a příliš nehodnotit, v pohledu na revoluci se shoduje
s Petrem Savickým a dalšími eurasijci: „Otázka není: occidentalism či skythism –
problémem je nová, ruská a jenom ruská kultura, ve které bude i východ i západ,
i Evropa i Asie. A na tuto ruskou, hospodářskou i duchovní kulturu, jež by byla
tak kulturou Ruska, jako vzdělanost francouzská je kulturou Francie, čeká nejen
svět ruských emigrantů, nýbrž celé lidstvo.“⁵⁸ Skytské téma Kubka sám později
využil v krátké próze *Skythský jezdec*, která stojí na počátku celé řady jeho
úspěšných historických povídek.⁵⁹

⁵⁵ Překlad Františka Kubky, cit. podle: KUBKA (pozn. 53), 188.

⁵⁶ Ibidem, 190.

⁵⁷ Ibidem, 190-191.

⁵⁸ Ibidem, 192.

⁵⁹ František KUBKA: *Skythský jezdec*, Praha 1941.

Kubka nebyl rozhodně jediný, kdo se u nás eurasijstvím zabýval. Ve své době bylo hledání eurasijských motivů především v literární tvorbě relativně časté a neomezovalo se jen na prostředí ruské emigrace. Už v polovině dvacátých let si Anna Teskova stěžovala na příliš dogmatické výklady literatury v prostředí ruského exilu: „Nejhorší je, že se literatura posuzuje ‚z hledisek‘. Tam, v Rusku, je to hledisko marxistické, zde v emigraci jevrazijské; výsledkem je vybírání a zamítání autorů a stranické tříštění literatury.“⁶⁰

Čím dosáhlo eurasijství takové obliby? Jak na ruskou emigraci, tak zprostředkovaně i na české prostředí mohlo zapůsobit svým kulturním relativismem a originálním pohledem na problematiku centra a periferie, jak je zformuloval především Nikolaj Trubeckoj v knize *Evropa a lidstvo* a v eurasijských programových sbornících. Tato část eurasijské ideologie hájila právo emigrantů zachovat si vlastní kulturní zázemí bez nutnosti asimilace v novém prostředí. V rozhovoru s Františkem Kubkou v *Prager Presse* v roce 1931 Sergej Mako v podstatě přiznává, že i jeho přivedla k eurasijství především snaha stavět na své odlišnosti a zachovat si tak něco ze své ruské identity, a stěžuje si, že i „přes veškeré evropanství je skutečně na Slovany na Západě pohlíženo jako na exotické národy.“⁶¹ Ať už to byl příklon ke skytství jako zdůrazňování ruské asijské divokosti nebo využití motivů ze skytských plaket jako u Emila Filly, obojí mělo v zásadě stejnou podstatu. Oba přístupy se vymezovaly vůči nadvládě západních uměleckých center a snažily se najít vlastní hodnotu nezávislou na francouzských vzorech. Zatímco Filla poměrně důsledně a systematicky hledal, k jakému mimofrancouzskému inspiračnímu zdroji se obrátit, a toto hledání se promítalo do jeho tvorby, zůstalo v případě Makových Skytů spíše u programu, který nedošel nikdy zřetelného naplnění. Makovo pojetí

⁶⁰ Anna TESKOVA: Nová literatura v pojetí jevrazijském, in: Slovánský přehled 17, 1926, 306.

⁶¹ fk. [František KUBKA]: Das Bekenntnis der „Skythen“, in: Prager Presse č. 134, 17. 05. 1931, 5.

skytství bylo rozhodně daleko širší, bylo spíše metaforou „obratu k Východu“ než pokusem dosáhnout jeho prostřednictvím konkrétních výtvarných výsledků.

3. Pražské působení Sergeje Maka

Sergej Mako [1] není příkladem ruského emigranta *par excellence*. Do západní Evropy odešel dobrovolně dávno před vypuknutím revolučních bojů a Francie se pro něj stala druhým domovem dlouho před pražskou periodou, během které se nikdy nepřestal vracet na západ. Když přišel na začátku roku 1924 do Československa, měl už za sebou bohaté pedagogické i výstavní zkušenosti. Z francouzského Nice ho sem pozval historik umění a teatrolog Dmytro Antonovyč,⁶² který krátce předtím společně s malířem Ivanem Kulcem založil v Praze Ukrajinské studium výtvarných umění, nazývané často také Ukrajinskou akademií.⁶³ Na nové škole se Mako ujal malířského ateliéru, téhož roku nastoupil i jako lektor malby na Ukrajinské hospodářské akademii v Poděbradech. Na obou školách působil až do první poloviny třicátých let a vychoval na nich mnoho umělců, z nichž některé angažoval i na výstavách své skupiny.

Zorientovat se v životních osudech Sergeje Maka je téměř nemožné, protože v podstatě ve všech údajích se autoři, kteří se o malíři zmiňují, diametrálně rozcházejí a dokonale důvěryhodná není zřejmě ani úřední dokumentace v pražských archivech. Shoda panuje ohledně roku narození (1885), odkud ale Mako pochází, je už méně jednoznačné. V cestovních pasech a žádostech o vycestování a o vystavení průkazu totožnosti, které jsou uloženy v Národním archivu v Praze,⁶⁴ Mako vždy uvádí jako místo narození Petrohrad a národnost ukrajinskou. Petrohrad jako Makovo rodiště uvádí také Rumjana Dačeva,⁶⁵ naopak podle autorů biografického slovníku *Ruští zahraniční umělci*

⁶² V textu se přidržuji častější transkripce z ukrajinštiny, někde lze ale narazit i na formu „Dmitro Antonovič“. Také u ostatních jmen převádím ukrajinské I na latinské I a Й na Y.

⁶³ PELENSKA (pozn. 7), 28.

⁶⁴ Fond: Policejní ředitelství Praha II – všeobecná spisovna, 1931 – 1940, karton 8617, sign. M 387/5.

⁶⁵ DAČEVA 1999 (pozn. 8), 129.

(Chudožniki ruského zarubežja) se Mako narodil v Tomské gubernii.⁶⁶ Stejně tak Volodymyr Popovyč, který čerpá z osobních kontaktů s Makovými potomky, v článku z roku 1982⁶⁷ zdůrazňuje, že Mako pochází z blízkosti města Tomsk na Sibiři a že mládí strávené v stepích s Mongoly a rychlými koňmi bylo pro jeho pozdější tvorbu naprosto určující. Podle Popovyče dokonce Mako nikdy nemluvil ukrajinsky a v Kyjevě, který archivní dokumenty uvádějí jako Makovo působiště před emigrací, měl strávit jen několik měsíců svého života. V rozhovoru pro *Prager Presse* v květnu 1931 Mako sice říká, že se narodil v Petrohradě, na gymnasium ale chodil v Tomsku a v jeho žilách koluje prý asijská krev.⁶⁸ Malbu studoval Mako opět buď v Petrohradě u prof. Savického, nebo v Pensce a v Moskvě. Podobný zmatek panuje v tom, kdy Mako odešel z Ruska a jak dlouho pobýval na Ukrajině, skoro jako bychom sledovali osudy dvou zcela rozdílných osob, kteří se na jednotlivých místech míjeli vždy o několik let.

Mako tedy přijel do Paříže někdy mezi léty 1904 a 1910,⁶⁹ pravděpodobně zde ještě studoval na Akademii Julian, brzy, snad už v roce 1908, ale odjíždí do města Nice na Azurovém pobřeží. Tam založil soukromou malířskou školu a už tehdy se ukázal být schopným pedagogem. Mako uvádí, že v roce 1914, na začátku první světové války, odešel z Nice a usadil se na Ukrajině, kterou musel opustit až v roce 1918. Podle Popovyče a Pelenské jel Mako ve stejném roce do Kyjeva za rodinou své manželky a nezdržel se zde déle než půl roku. Další osudy Sergeje Mako mají už pevnější obrysy.⁷⁰ V Kyjevě se Mako seznámil s Dmytro Antonovyčem, díky kterému byl jako člen ukrajinské

⁶⁶ Oleg L. LEJKIND / Kirill V. MACHROV / Dmitrij J. SEVERJUCHIN: Chudožniki ruského zarubežja. Biografičeskij slovar, Sankt-Petěrburg 1999, 401-402.

⁶⁷ Volodymyr POPOVYČ: Sergij Mako (1885-1958), in: Notatki z mistěctva. Ukrainian Art Digest 22, 1982, 45-49, cit. 45. Nejaktuálnější publikace, Ukrajinskýj portret na tli Prahy od Oxany Pelenské z roku 2005, se v základních informacích přiklání spíše k Popovyčovi. Na druhou stranu považují za obtížné upírat kredibilitu slovům samotného malíře.

⁶⁸ KUBKA (pozn. 61), 5.

⁶⁹ Dřívější datum uvádí Popovyč, pozdější Mako v rozhovoru v *Prager Presse*.

⁷⁰ Ačkoliv slovník Chudožniki ruského zarubežja uvádí, že Mako emigroval do Francie přes Finsko.

diplomatické mise vyslán na několik dalších měsíců do Říma. Po dalším kratším pobytu v Nice přichází konečně v lednu 1924 do Prahy s reputací dobrého pedagoga a zdatného realistického portrétisty.⁷¹

Brzy po příjezdu získal řadu zakázek na portréty známých osobností pro Ruské kulturně-historické muzeum na Zbraslavi,⁷² Ukrajinskou hospodářskou akademii v Poděbradech a pro Muzeum osvobozenického boje Ukrajiny v Praze.⁷³ Je zajímavé, že v dokumentech v Národním archivu je Mako uváděn většinou pouze jako profesor na Ukrajinské hospodářské akademii v Poděbradech. Po Praze byly Poděbrady nejdůležitějším střediskem ukrajinské emigrace v Československu a kromě výuky zde Mako plnil i některé další zakázky. V Poděbradech realizoval svoji jedinou známou monumentální dekorativní malbu, když zde někdy v polovině dvacátých let vyzdobil sál kavárny a restaurace lázeňského hotelu. Realizace se sice nezachovala, v Památníku národního písemnictví v Praze se ale ve sbírce Karáskovy galerie nachází jedna přípravná barevná kresba, která se nese v odlehčeném tónu a ukazuje Mako jako autora schopného přizpůsobit styl práce potřebám místa. Lavírovaná kresba se dvěma diagonálně letícími letadly se ve srovnání s pozdějšími Makovými pracemi, které jsou dnes k dispozici, nejvíce přiblížila k dobově aktuálnímu avantgardnímu výrazu. Snad částečně i na základě této úspěšné dekorativní malby byl Mako v roce 1932 požádán vedením Hospodářské akademie, aby vytvořil portréty jejích profesorů.⁷⁴ Makův ateliér v Poděbradech byl součástí katedry stavebnictví a právě zde začínal i jeden z pozdějších členů Skytů Valeryj Dobrovolskyj.⁷⁵ Nevíme, jak dělil Mako svůj čas mezi Prahu a Poděbrady, ani jaký význam v rámci výuky na Hospodářské akademii jeho kurzy měly. Makovo

⁷¹ PELENSKA (pozn. 7), 29.

⁷² Roku 1923 vytvořil podobizny K. K. Breško-Breškovské, A. F. Kerenského, roku 1930 G. Musatova. Ve sbírkce Ruského kulturně-historického muzea byly v roce 1938 od Mako kromě tří portrétů olejomalba *Moře u Nice* a několik kreseb k povídkám Zoščenko a Babela z r. 1933.

⁷³ PELENSKA (pozn. 7), 63.

⁷⁴ Ibidem, 13. Nic bližšího o výsledcích této práce nevíme.

⁷⁵ Ibidem, 12.

pražské působiště, Ukrajinské studio výtvarných umění, hrálo každopádně větší roli ve zprostředkování kontaktů s mladšími umělci a pro formování členské základny skupiny Skytové. Ukrajinská akademie Makovi poskytovala také možnost prezentovat tvorbu na každoročních výstavách, přezdívaných poněkud hyperbolicky Podzimní salony.

Mako přijel do Prahy s manželkou a synem Borisem, z archivních materiálů ale vyplývá, že se jeho rodina už někdy kolem roku 1926 stěhuje zpátky do Francie a Mako za nimi začíná dojíždět. Na konci dvacátých let si Mako zažádal o takzvaný nansenovský pas, který mu mohl umožnit snadnější přejíždění mezi evropskými státy.⁷⁶ Někdy v polovině třicátých let se Sergej Mako definitivně přestěhoval zpátky do Nice. Příčinu jeho odjezdu není třeba hledat v nepříteli velkém úspěchu výstav skupiny, kterou v Praze založil. Byla to daleko spíš logická reakce na historickou a rodinnou situaci. Mako měl ve Francii nejen zázemí, ale v Nice byl pravděpodobně už do určité míry zavedeným autorem, pro kterého nebyl problém získat dostatek zakázek. Tomu nasvědčuje i to, že jeho obrazy kupovaly dvě přední umělecké instituce v Nice, Musée Massena a Musée Chéret.⁷⁷ Sergej Mako zemřel v Nice v roce 1953.

Z míst, na kterých Mako v Československu působil, zanechal největší stopu na Ukrajinské akademii v Praze [2]. Ta vznikla z iniciativy umělců a teoretiků sdružujících se v Ukrajinské skupině výtvarných umění a prvním studentům se otevřela v prosinci 1923. Škola poskytovala svým žákům výtvarné vzdělání téměř tři desítky let, po ukončení pomocné akce emigraci, tedy většinu této doby, dokonce bez jakýchkoliv státních subvencí. Na Ukrajinské akademii působily osobnosti s velmi rozdílnými výtvarnými názory. Malbu učil kromě

⁷⁶ Držitelé nansenovských pasů byli v podstatě bez státní příslušnosti a například spisovatel Vladimír Nabokov později napsal, že mít tento pas bylo jako být „podmínečně propuštěným zločincem“ nebo „nemanželským dítětem“. Více o těchto průkazech totožnosti pro emigranty z Ruska především Chinyaeva v kapitole „Nansen Passport: How Much Nonsense?“, in: CHINYAEVA (pozn. 5), 76-78.

⁷⁷ POPOVYČ (pozn. 67), 48.

Maka ještě Ivan Kulec, kresbu a grafiku Ivan Mozalevskyj, sochařský ateliér měl na starosti Kost' Stachovskyj a Sergij Tymošenko vyučoval architekturu. O teoretickou výuku se Dmytro Antonovyč dělil s estetikem Ivanem Mirčukem a archeologem Fedirem Sljusarenkem, kurs perspektivy vedl Volodymyr Sičinskyj. Kromě Kulce a Stachovského učili všichni současně na dalších školách, většinou na Ukrajinské svobodné universitě v Praze nebo na Ukrajinském pedagogickém institutu M. Dragomanova. Podle rozvrhu hodin na školní rok 1924/1925 z Národního archivu⁷⁸ probíhala výuka každý všední den od pozdního odpoledne do desáté hodiny večerní, celou sobotu a v neděli od rána do čtvrté hodiny odpolední. Akademie, na rozdíl od většiny ruských a ukrajinských škol v Československu, nikdy netrpěla nedostatkem studentů, snad i díky formě večerních a víkendových ateliérů. Té odpovídala i poměrně dlouhá doba studijního programu v rozsahu dvanácti semestrů.⁷⁹

Ukrajinské studio vděčí za svoji dlouhou a úspěšnou existenci především Ivanu Kulcovi, asketické postavě se sklony k mysticismu, jehož tvorbu znalo jen několik jeho nejoblíbenějších studentů, a to ještě většinou jen z fotografií. Kulec vystavil své práce naposledy na přehlídce akademie v roce 1924, pak už maloval v ústraní bez potřeby publika a tvůrčí konfrontace.⁸⁰ Kulec byl ideálním pedagogem proto, že nikdy nevnucoval studentům svůj výtvarný názor a vždy podporoval diversitu tvůrčích přístupů. Základní koncepce výuky, jejímiž autory byli hlavně Antonovyč a Kulec, se opírala o názor, že umělci mají rozvíjet svoji tvorbu na základě kultury, ze které vycházejí. Výtvarníci emigrace měli mít možnost obnovovat vazby se svou zemí tím, že budou na základě důkladného akademického školení hledat vyjádření národního cítění v podobě uměleckých

⁷⁸ Fond: Předsednictvo ministerské rady 1919 – 1942, karton 729/1309.

⁷⁹ Myroslava M. MUDRAK: The Ukrainian Studio of Plastic Arts in Prague and the Art of Jan Kulec, in: Art Journal, Spring 1990, Vol. 49, No. 1, 36-43, cit. 38.

⁸⁰ O osobě a tvorbě Ivana Kulce, jakožto i o vlivech českého umění na jeho díla především: MUDRAK (pozn. 79).

impulsů, které se projeví i v mezinárodním prostředí.⁸¹ Ukrajinská akademie byla díky tomuto principu, který se samozřejmě neomezoval jen na Ukrajince, otevřená všem uměleckým stylům a vytvářela tolerantní prostředí pro dialog různorodých uměleckých osobností. Spletité otázky národní identity a jejího zachování v cizím prostředí jsou zajímavé ve světle toho, co jsem se snažil naznačit v předchozích kapitolách. Nemyslím si, že by se do koncepce fungování Ukrajinského studia promítlo něco z eurasijských teorií, Antonovyč s Kulcem ale nepochybně reagovali podobně na otázky, které si kladla celá emigrace. V tomto ohledu je mimořádně zajímavým dokumentem Antonovyčův text k první výstavě profesorů Ukrajinské akademie.⁸² Antonovyč je v otázce identity optimista a na rozdíl od eurasijců, kteří zdůrazňovali ruské skytství jako nutnou ochranu před západními kulturami, soudil, že se národnost projeví bez ohledu na vůli autora: „...mistr-umělec nemůže zapřít svého individuálního já, a jako v projevech jeho tvořivosti se zrcadlí ráz doby a místa, tak nemohou neprojeviti se ty neb ony rysy tvůrčího pojmání a způsobu vyjadřování toho národa, jehož synem jest. Ať jsou již vědomé, neb podvědomé národní rysy v tvůrčí činnosti umělce, přece mohou býti stejně drahocenné a stejně skvostné. Směry v umění, jednak vědomě národní, jednak mezinárodní, ve kterých však národnost se projevuje podvědomě v rysech, založených v projevu umělců, jsou v historickém procesu stejně cenné a stejně charakterisují genia toho národa, ze kterého vyšel umělec.“ Antonovyč si dokonce výše cení „tvůrčí činnost národně podvědomou“ a vytváří tak z akademie místo naprosté názorové plurality, ve kterém „je podporována každá umělecká tendence.“⁸³

Na první výstavě se profesori Ukrajinské akademie prezentovali dohromady rovnou stovkou děl. Sedmnáct obrazů vystavil Ivan Kulec (výmluvné

⁸¹ Ibidem, 36.

⁸² Ukrajinské studium výtvarných umění v Praze (kat. výst.), Praha 1924.

⁸³ MUDRAK (pozn. 79), 37.

jsou názvy některých pláten, například *Filosofie*, *Guillotina*, *Antikrist*, *Krajina malovaná v transu*, *Materialisace malované v transu*, *Pornografie*), Mako vystavil hlavně portréty, mezi nimi i *Podobiznu profesora Antonovyče*, a několik obrazů z cyklu *Motivy z karnevalu*. Soubor perokreseb a návrhů na pečeti, tkaniny a knižní obálky představil Ivan Mozalevskyj, Kost' Stachovskyj vystavil převážně sošky zvířat a Serhij Tymošenko řadu architektonických studií. Makův portrét Dmytro Antonovyče je datován rokem 1919 a musel tak vzniknout buď ještě v Kyjevě nebo během diplomatické mise v Římě. Další tři obrazy z výstavy vznikly v roce 1920 a cyklus *Motivů z karnevalu* vytvořil Mako podle katalogu v Paříži mezi léty 1910 a 1922. Mako si tedy s sebou do Prahy přivezl některé své obrazy z Francie. Z vystavených děl na profesorské výstavě se zdá, že Mako v té době ještě nezačal pracovat na *Mongolském cyklu*, který bude hrát ústřední roli na výstavách skupiny Skify a ve kterém se bude soustřeďovat program Makova spolku. O možné ideové zhodnocení vzpomínek z mládí se Mako zřejmě začal zajímat až v Československu.

V Ukrajinském studiu se neučili zdaleka jen ukrajinští studenti a škola měla svůj význam i pro českou meziválečnou a válečnou výtvarnou scénu. Na škole bylo většinou mezi pětadvaceti a šedesáti žáky mnoha národností a během její existence zde působilo kolem padesáti Čechů a Slováků.⁸⁴ Přes neustálé finanční obtíže (škola mezi lety 1932 a 1952 fungovala pouze díky sponzorským darům a podpoře pražské ukrajinské komunity) se podařilo udržet sídlo v centru města v Konviktské ulici, nedaleko ateliéru Ivana Kulce na Národní třídě, kde proběhla i první výstava profesorů studia.⁸⁵ Výuka na Ukrajinské akademii probíhala i v době protektorátu, kdy dokonce pokračovala i tradice každoročních „salonů“. Po válce existovalo dále studio pod názvem Lidová akademie výtvarného umění, která zanikla až po smrti Ivana Kulce v roce 1952.

⁸⁴ PELENSKA (pozn. 7), 21.

⁸⁵ Ibidem, 25.

S Ukrajinskou akademií úzce souviselo i Muzeum osvobozenického boje Ukrajiny, hlavní centrum ukrajinského života meziválečné Prahy. Už na začátku jeho existence v roce 1925 předalo Ukrajinské studio muzeu sbírku kreseb a fotografií. Například Jurij Vovk, jeden z Makových studentů, daroval do sbírek muzea čtyřiašedesát svých prací. Když byla sbírka muzea po únorovém převratu zlikvidována, zaniklo společně s ní i množství děl ukrajinských umělců a studentů umění žijících v Praze.⁸⁶ Součástí sbírek muzea bylo i několik prací Sergeje Maka, mezi nimi i portrét Dmytro Antonovyče, jednoho ze zakladatelů muzea. Portrétní galerie určená přímo pro ukrajinské muzeum vznikla z podnětu poděbradské akademie a Mako na ní pravděpodobně pracoval už někdy od poloviny dvacátých let.⁸⁷ Z této doby a tohoto okruhu autorů se tak paradoxně zachovalo jen dílo Ivana Kulce, který veškerou pozůstalost odkázal Anežce Bramborové-Řečínské, své žačce, která jako jediná pronikla do jeho pečlivě střeženého soukromí. Ta později věnovala sbírku Muzeu ukrajinské kultury ve Svidníku, kde se nachází dodnes. Díky tomu, že se Ukrajinské studio neomezovalo jen na pražskou ukrajinskou komunitu, sehrálo velmi významnou úlohu v době protektorátu, kdy po uzavření Akademie výtvarných umění zůstalo jedinou vysokoškolskou institucí v Praze zaměřenou na moderní umění. Po celou dobu své existence měla také ukrajinská škola roli jakési přípravy k přijímacím zkouškám na Akademii a Uměleckoprůmyslovou školu a jako taková podle Mileny Slavické navázala na tradici školy Ferdinanda Engelmüllera, která byla od konce devatenáctého století svého druhu alternativou ke dvěma hlavním pražským uměleckým učilištím. Mnoho studentů také skutečně po absolvování Ukrajinského studia pokračovalo ve studiu v ateliérech Akademie a Uměleckoprůmyslové školy.⁸⁸

⁸⁶ Ibidem, 19-20.

⁸⁷ Ibidem, 63.

⁸⁸ Svět Ivana Kulce (kat. výst.), Praha / Svidník 1980, 8.

4. Výstavy skupiny Skify 1931 – 1933

Výstavy skupiny Skify, i když prošly bez větší pozornosti pražských česky psaných i ruských a ukrajinských emigračních periodik, byly významné z několika důvodů. Pro pražské výtvarníky z Ruska a Ukrajiny byly příležitostí konfrontovat svoji tvorbu s některými českými autory a s malíři ruské a ukrajinské emigrace, kteří působili v západní Evropě a dosáhli tam už jistého úspěchu. Zde mám na mysli především Borise Grigorjeva, který byl v té době už uznávaným autorem s výrazným rukopisem, malířem, který ani v novém prostředí nečerpal z tradice francouzského moderního umění a naopak si zakládal na stylu malby, kterým se dostal v některých polohách až někam do blízkosti německé *neue Sachlichkeit*.

Ačkoli v Praze vznikaly paralelně tři velké sbírky umění ruských emigrantů, kromě Kulturně-historického muzea na Zbraslavi a Karáskovy galerie ještě sbírka Slovanského ústavu spravovaná Nikolajem Okuněvem, pro začínající autory byly příležitosti vystavovat poměrně vzácné. Mnozí umělci exilu se orientovali na existující české spolky, zejména na Jednotu výtvarných umělců a Uměleckou besedu, mnoho z nich se účastnilo výstav Sdružení výtvarníků v Praze. V roce 1927 uspořádala pražská organizace Russkij kustar výstavu ruským umělcům žijícím v Praze. Jeleněv si v knize *Rusové v Praze* všímá především prací architekta Vladimira Brandta a sochaře Nikolaje Akatjeva, který krátce předtím dokončil studia u Jana Štursy, z budoucích Skytů věnuje největší prostor Alexandru Golovinovi.⁸⁹

Zdá se, že kromě této přehlídky patřily výstavy Skytů k nejdůležitějším událostem představujícím kolektivně ruské umělce žijící v Československu. Skupina Skify vznikla už někdy na sklonku roku 1929, v polovině května

⁸⁹ POSTNIKOV (pozn. 9), 301-304.

následujícího roku zaslal Mako žádost o její povolení se stanovami zemskému úřadu, který vytvoření spolku po různých peripetiích potvrdil až v dubnu 1931.⁹⁰ Nejspíš kvůli tomuto prodlení uspořádali Skytové první výstavu ve Francouzském ústavu Arnošta Denise v Praze až mezi 18. květnem a 15. červnem 1931. Skupina Skytové, jejíž členská základna se etablovala převážně ze studentů Makových kurzů, vystavovala jen třikrát, přičemž třetí výstava byla věnována pouze pracem Sergeje Maka. Programové směřování spolku formulovali předseda Sergej Mako, Jaromír Pečírka a František Kubka na stránkách deníku *Prager Presse* a v úvodních textech katalogů pražských výstav skupiny. Od počátku byl patrný rozpor mezi eurasijským programem a členskou základnou, tvořenou zčásti českými umělci, kteří zjevně neměli žádný vztah k jejímu ideovému obsahu. Vzhledem k malému množství informací, které o založení uměleckého sdružení Skytové a o jeho výstavách poskytuje dobový tisk, i k počtu dnes známých a dostupných děl je těžké soudit jak kvalitu vystavených děl a soudržnost celé expozice, tak i míru skepse a pochybností, které nad programem spolku panovaly. Dokonce sám Pečírka, hlavní propagátor spolkových aktivit, od počátku pochyboval o tom, že by všechny vystavující bylo možné označit za Skyty, a ostře rozlišoval mezi několika osobnostmi, jejichž práce program skupiny naplňovaly, a mezi těmi, kteří s eurasijskou myšlenkou neměli co dělat.

První zprávu o vzniku skupiny najdeme na stránkách *Prager Presse* na Štědrý den roku 1929.⁹¹ Krátký text zprávy informuje o tom, že cílem nově založené skupiny je sdružování „umělců bez rozdílu národnosti v Československu a v zahraničí za účelem pořádání výstav pod společným uměleckým programem.“ Organizátoři nového spolku jsou Grigorij Musatov,

⁹⁰ Archiv hl. města Prahy, Spolkový katastr, sign. SK IX/752.

⁹¹ Eine neue Künstlervereinigung in Prag, in: *Prager Presse* č. 349, 24. 12. 1929, 6.

Sergej Mako, Jurij Vovk, Alexandr Orlov a Nikolaj Rodionov.⁹² Musatov jako jeden z mála členů skupiny neměl nic společného s Ukrajinským studiem výtvarného umění. Byl o něco starší než Makovi studenti a jako jediný z emigračních výtvarníků se integroval do domácího kulturního života. O Musatovovi také jako o jediném z „pražských“ Skytů existuje poměrně rozsáhlá literatura,⁹³ i když nad jeho řazením do kontextu českého umění vládne stále jistá bezradnost. Zároveň se přičítá často až příliš významná role tvorbě Marca Chagalla jako Musatovova inspiračního zdroje.

Grigorij Musatov pochází z Buzuluku v Samarské gubernii, větší část dětství a mladých let ale strávil v Samaře. K prostředí provinčního města a vzpomínkám na mládí jako tématu svých obrazů se vracel v podstatě celý život. Po uměleckých studiích v Penze, Kyjevě a Moskvě byl mobilizován a po druhé dezerci odchází i s manželkou z Ruska do Československa, které mělo být pro mladý manželský pár původně jen přestupní stanicí před cestou do Francie. Zásadní pro Grigorije Musatova bylo setkání s Janem Zrzavým. S tím se seznámil prostřednictvím jeho sestry, kterou poznal v Havlíčkově Brodě, když tudy projížděl coby člen kočujícího divadelního souboru. Zrzavý uvedl Musatova do Umělecké besedy, jejímž plnoprávným členem se ruský malíř stává už roku 1923. Od té doby se pravidelně účastní výročních výstav v Obecním domě a v roce 1927 mu Umělecká beseda uspořádala první monografickou výstavu. Otázka relevance řazení Musatova do širšího kontextu zůstává zatím otevřená. Milena Slavická⁹⁴ vztahuje jeho tvorbu hlavně k Marcu Chagallovi a o vztahu s českým uměním píše, že „pokud bychom vycházeli z formální a námětové analýzy jeho díla, pak Musatov zůstává zcela mimo rámec českého výtvarného dění dvacátých a třicátých let.“ Naproti tomu Vojtěch Lahoda zdůvodňuje jeho

⁹² Ibidem.

⁹³ Především: Milena SLAVICKÁ: Grigorij Musatov (1889 – 1941), Praha 1983; Anatole JAHOVSKÝ: Grigorij Musatov. Anti-surrealismus, Praha 1931; Julie JANČÁRKOVÁ: Chudožnik sam sebe zakon, in: Novij žurnal 224, 2001, 198-208.

⁹⁴ SLAVICKÁ (pozn. 93), nepag.

hladké splynutí s Uměleckou besedou tím, že „jeho dílo vyhovovalo poetismu a lyrismu tvorby besedních malířů,“ přičemž „zároveň přineslo cosi z bizarní a zemité náladoivosti ruského života, i když jistě ne v kategoriích imaginace, srovnatelné s dílem Marca Chagalla.“⁹⁵ Musatov i Chagall vycházeli oba z prostředí provinčního maloměsta a oba jsou si někdy tématicky velmi blízcí, dávat je do přímé souvislosti by ale bylo zavádějící. Lyrický naivistický styl, kterým Musatovovo dílo konvenovalo prostředí Umělecké besedy, mohl čerpat ze stejných zdrojů jako ta část ruské avantgardy, která tendovala k primitivismu lidového umění, estetice provincialismu a městskému folkloru a která se představila v Moskvě na výstavách Kárový spodek (Bubnovyj valet, 1910) a Oslí ocas (Oslinyj chvost, 1912).⁹⁶ Musatovův styl se během jeho pobytu v Československu měnil, vždy pro něj však byla charakteristická snová atmosféra, disproporčnost statických postav vzhledem k prostoru a určitá tragická nota, kterou se vždy lišil od svých kolegů z Umělecké besedy. Vyčleňování Musatovovy tvorby z kontextu meziválečného umění se jeví jako důsledek příliš úzkého chápání české výtvarné scény dvacátých a třicátých let. Od konce dvacátých let se Musatovův rukopis čím dál víc uvolňoval, formy v jeho obrazech se rozplývají a mění se na neohraničené chvějivé skvrny. Někdy do roku 1937 je dějiště jeho obrazů, ať už je to interiér či krajina, zpravidla ruské, a až v posledních letech života začíná Musatov snad pod vlivem malířů z Besedy malovat i českou krajinu. Významným počinem Musatova byly také ilustrace k spisům F. M. Dostojevského. Práci na nich mu nabídlo nakladatelství Melantrich v roce 1929 a z původně široce plánovaného projektu doprovodil Musatov kresebně nakonec tři romány: Běsy, Bratry Karamazovy a Uražené a ponížené.⁹⁷

⁹⁵ LAHODA (pozn. 1), 138.

⁹⁶ Srov.: Tomáš GLANC / Jana KLEŇHOVÁ: Lexikon ruských avantgard 20. století, Praha 2005, 62-63; Ibidem, 222.

⁹⁷ JANČÁRKOVÁ (pozn. 93), 205.

Od samého počátku existence skupiny Skify byli jejími členy tři Makovi žáci z Ukrajinského studia, dva Rusové a jeden Ukrajinec, kteří se všichni narodili v posledních letech devatenáctého století: Jurij Vovk (Wowk),⁹⁸ Alexandr Orlov⁹⁹ a Nikolaj Rodionov.¹⁰⁰ Všichni tři přišli do Československa začátkem dvacátých let jako začínající autoři a v hlavním městě si vytvořili silné vazby na galerii Jiřího Karáska ze Lvovic. Jurij Vovk, synovec Dmytro Antonovyče, působil v Praze jako ilustrátor pro nakladatelství Šolc a Šimáček a J. R. Vilímek. V Československu zůstal i po druhé světové válce a větší část padesátých let prožil na různých místech na Slovensku. Zemřel v Praze roku 1961. Alexandr Orlov až do svého odjezdu do Paříže v roce 1933 vystavoval se Sdružením výtvarníků v Praze a přispíval jako ilustrátor do nedělních příloh *Prager Presse*, stejně jako Nikolaj Rodionov, který se tak jako Vovk rozhodl zůstat v Československu, kde zemřel roku 1970. Kromě Sdružení výtvarníků v Praze, kde měl samostatnou výstavu roku 1941, byl Rodionov ještě členem S. V. Purkyně, který mu krátce po válce v roce 1946 uspořádal retrospektivní výstavu.

Na první výstavě Skytů [3] se prezentovalo celkem třináct autorů osmdesáti pěti obrazy. Grigorij Musatov, podle katalogu výstavy místopředseda spolku, se této výstavy nezúčastnil. Kromě Maka, Vovka, Orlova a Rodionova se zde představili další studenti z Ukrajinského studia Josef Gabriel¹⁰¹ a Marie Galimberti-Provázková, ve Francii usazený Ukrajinec Mykola Hluščenko (Gloutchenko)¹⁰² a Makův poděbradský student Volodymyr Dobrovolskyj. O

⁹⁸ Jurij Vovk (1899 Kyjev – 1961 Praha). Srov.: DAČEVA 1999 (pozn. 8), 154; PELENSKA (pozn. 7), 133.

⁹⁹ Alexandr Orlov (1899 Radom – 1979 Paříž). Srov.: DAČEVA 1999 (pozn. 8), 131; LEJKIND et al. (pozn. 66), 446.

¹⁰⁰ Nikolaj Rodionov (1896 Moskva – 1970 Praha). Srov.: DAČEVA 1999 (pozn. 8), 137; LEJKIND et al. (pozn. 66), 496; Josef Richard MAREK: Nikolaj Rodionov, in: Praha-Moskva roč. 1, č. 9, 1946, 18-19.

¹⁰¹ Josef Gabriel (1902 Praha – 1970 Praha). Vystudoval malbu na Ukrajinské akademii, později se uplatnil zejména jako jevištní výtvarník v Olomouci. Srov.: Alena SCHULZOVÁ: Olomoucké působení Josefa Gabriela, in: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas philosophica 11, 1993, 43-53.

¹⁰² Mykola Gloutchenko (1901 Novomoskovsk – 1977 Kyjev). Roku 1918 se dostal do Německa, studia v Berlíně, 1920 – 1924 na Vysoké škole výtvarných umění v Charlottenburgu. V letech

kontaktech dalších vystavujících (Nad'ja Bilecká, Václav Blažek, Karel Innský, Dragan Tomljenović a Alexandr Solovjev) se Sergejem Makem nic nevíme. Největší kolekci obrazů vystavil Mako (14) a Rodionov (12), po devíti Blažek a Hluščenko, osm obrazů měl na výstavě Alexandr Orlov, ostatní byli představeni menšími soubory prací. Na první výstavě Sergej Mako pravděpodobně vůbec poprvé v Československu vystavil čtyři obrazy *Mongolů* [4], které jsou klíčové pro vyjádření programu jeho skupiny. Obrazy nejsou datované, takže nelze odhadnout, kdy začal Mako na cyklu pracovat a jestli vznikali *Mongolové* dříve než program spolku. Kromě obrazů *Mongolů* vystavil Mako ještě čtyři portréty, mezi nimi i *Podobiznu malíře Musatova* [5], která se později ocitla ve sbírkách Ruského kulturně-historického muzea na Zbraslavi, obrazy *Šaman*, *Černošský gobelín* a několik dalších. Obraz *Mongola*, reprodukováný v katalogu, se neliší výrazně od portrétů, pro které byl Mako obvykle oceňován. Mohutný objem figury vyplňuje téměř celou plochu plátna, na pozadí zachytil Mako stepní krajinu a několik pasoucích se koní. Oproti obrazům, kterými obohatil *Mongolský cyklus* o několik let později, postupuje zde ještě poměrně klidně, postavu jasně vymezuje silnou obrysovou linkou a nechává působit velké barevné plochy. Na rychlé proměně stylu obrazů z dalších let je dobře vidět, že Mako hledal poměrně intenzivně nový a jiný způsob malby. Podobný rukopis, který se v průběhu raných třicátých let rychle uvolňoval, použil Mako i při malbě portrétů Musatova a ženské podobizny reprodukované v katalogu. Přes rychlou linku, krátké tahy štětce a velmi výraznou barevnost zůstávají Makovy obrazy z této doby poměrně konvenční. Kvůli chybějící dataci v katalogu je pátrání po vystavených dílech značně obtížné. Katalog první výstavy Skytů obsahuje reprodukce dvou obrazů Sergeje Mako, kromě *Mongola* ještě anonymní ženský *Portrét* [6], jeden pastel od

1925 – 1926 žil v Paříži, tvořil hlavně portréty, žánrové scény a grafické cykly na motivy literárních děl. Uspořádal řadu samostatných výstav v Paříži i jinde v Evropě. Roku 1927 vstoupil do Svazu revolučních umělců Ukrajiny, přijmul sovětské občanství, do roku 1944 žil v Moskvě, zbytek života strávil v Kyjevě. Srov.: LEJKIND et al. (pozn. 66), 154 – 156.

Hluščenka [7], obraz *Pierrot* od Alexandra Orlova [8], *Piják* od Rodionova [10] a *Pradleny* Dragana Tomljenoviće. Sedící postava Orlovova *Pierrota*, datovaná rokem 1931, se podobá jeho *Harlekýnovi* ze stejného roku ze sbírek Památníku národního písemnictví.¹⁰³ Jako skoro nejzajímavější z reprodukováných obrazů se jeví Rodionovův *Piják*, ruský zemitý obraz prokazující snad určitý vliv pražské výstavy Borise Grigorjeva v roce 1926.

Několik měsíců po první výstavě, v říjnu 1931, přibyli Skytům dva noví členové.¹⁰⁴ Přijetí Maurice Medžyckého, Poláka usazeného ve Francii, a Borise Grigorjeva,¹⁰⁵ žijícího už řadu let v Paříži, ukazuje na Makovu sílící orientaci na západní Evropu. Členství prvního malíře asi nemělo dlouhého trvání – na druhé výstavě na jaře 1932 už nevystavoval, Grigorjev se naproti tomu na druhé skupinové výstavě představuje jako čestný předseda spolku a vystavuje největší soubor děl, dokonce větší počet než Sergej Mako. Překvapivější než sám fakt, že *Prager Presse* informuje o nových členech skupiny, kterou česká periodika vesměs ignorují, je to, že pražský německý deník připojuje zprávu o vývoji v tvorbě předsedy Skytů: „Sergej Mako od poslední pražské výstavy pokročil k novému stupni barevnosti a chtěl by v blízké době představit výstavu portrétů. ‚Skythka‘, olejomalba v modré, hnědé a zelené, by měla ukázat cestu k projasnění jeho pláten.“

Druhá členská výstava [14], kterou uspořádal mezi 13. březnem a 10. dubnem 1932 opět Francouzský ústav Arnošta Denise a kterou zahájil vstupní řečí František Kubka, ukázala Skyty v podstatně jiném složení. Znovu představil své práce Václav Blažek (dvě kresby a dvě plastiky), po dvou obrazech vystavili Alexandr Orlov a Nikolaj Rodionov. Nově se Skyty vystoupili Karel Pičman, B. S. Urban a Jan Komárek, poprvé se skupina prezentuje i sochařskými díly – Jevgenij

¹⁰³ PNP, inv. číslo IO 348.

¹⁰⁴ kb [František KUBKA]: Grigorjev und Medžycki werden als Mitglieder der Skythen-Gruppe in Prag ausstellen, in: *Prager Presse* 278, 14. října 1931, 7.

¹⁰⁵ Boris Grigorjev (1886 Moskva – 1939 Cannes). Srov.: Tamara GALEJEVA: Boris Grigorjev, Moskva 1995; LEJKIND et al. (pozn. 66), 239-243.

Bržezinskij¹⁰⁶ vystavil dvě terakoty (*Hlava* z roku 1932 a *Hříbě* z roku 1929), třemi díly je zastoupen Alexandr Golovin¹⁰⁷ (*Černošská maska*, *Portrét* a *Hlava Krista*, vše 1932). Grigorij Musatov vystavil pět starších olejů z první poloviny dvacátých let (*V lóži* [15], *Flirt*, *Muzikanti*, *Novomanželé*, *Slepí muzikanti*), Sergej Mako se prezentoval třemi portréty z roku 1932, obrazem *Moře* (1929) a pěti novějšími obrazy z *Mongolského cyklu*. Největší prostor byl vyhrazen Borisi Grigorjevovi. Kromě *Tváří Ruska* z roku 1921 a monumentálních *Tváří světa* [16], na kterých pracoval v letech 1920 – 1931, vystavil čtyři *Portréty Sergeje Rachmaninova* (tři kresby a jeden olej) z roku 1931 [17], dvě zátiší z roku 1930, dvě krajiny z roku 1932, tři díla z cyklu *Rusko* z téhož roku, čtyři obrazy s názvem *Santiago du Chile* z roku 1929 a obrazy *Ramajan* (1931), *Misère* (1928) a *Arukanka* (1929). Ze spolku od doby první výstavy pravděpodobně vystoupil Jurij Vovk a několik dalších umělců a i fakt, že Musatov nevystavil nic ze své aktuální tvorby, neukazuje na jeho příliš těsné sepětí se skupinou.

Měníci se poměr členů ve prospěch českých autorů, kteří jistě neusilovali o hledání výrazu pro eurasijské myšlenky, lze brát jako důkaz odeznívání ideologického základu skupiny. Na druhou stranu můžeme skutečnost, že největší část výstavy tvořil soubor aktuálních prací Borise Grigorjeva, považovat za velký úspěch v rámci činnosti skupiny. Grigorjev, ačkoliv dnes spíše pozapomenutý autor, byl ve dvacátých a třicátých letech velmi známý a úspěšný nejen v prostředí ruského exilu. Grigorjevovi se podařilo vyvinout autonomní výtvarný jazyk, založený na karikaturní deformaci figur a tváří, které na jeho obrazech působí jako strnulé a nehybné masky divadelních postav. Grigorjev pochází z Moskvy, po kratším pobytu v Paříži v roce 1913 zůstává až do roku

¹⁰⁶ Jevgenij Bržezinskij (1904 Nejsec na Krymu – 1945 Praha). Sochař a malíř, mezi léty 1924 a 1928 studoval na odborné kamenické a sochařské škole v Hořicích. Působil jako restaurátor plastik Karáskovy galerie v Praze. Vystavoval se Sdružením výtvarníků a S. V. Purkyně. Srov.: DAČEVA 1999 (pozn. 8), 106.

¹⁰⁷ Alexandr Golovin (1904 Oděsa – 1968 New York). Srov.: DAČEVA 1999 (pozn. 8), 120; LEJKIND et al. (pozn. 66), 229-230; POSTNIKOV (pozn. 9), 303-305.

1919 v Rusku. Tam se stal členem petrohradského uskupení Svět umění (Mir iskusstva), se kterým se až do emigrace účastnil všech výstav v Moskvě a Petrohradě. V roce 1916 začal pracovat na cyklu *Rusko* (Rossija), který syrovou groteskní formou zobrazuje prostředí ruské provincie a z něhož se několik obrazů z raných třicátých let objevilo i na výstavě Skytů. Už před emigrací se Grigorjev stal vyhledávaným portrétistou a už v prvním desetiletí 20. století portrétoval například Ilju Repina, Vladimira Chlebnikova, Vsevoloda Mejercholda, Nikolaje Rericha nebo Fjodora Šaljapina. Po útěku z Ruska přes Finsko a Belgii se na začátku dvacátých let usadil v Paříži. V exilu pracoval pro řadu emigrantských časopisů a ilustroval mnoho knih ruských autorů, byl členem Berlínské secese a účastnil se pařížských výstav Miru iskusstva. Portréty členů Moskevského uměleckého divadla včetně podobizny Konstantina Stanislavského shrnul do alba *Tváře Ruska*, ze kterého bylo několik obrazů k vidění na Grigorjevově pražské výstavě v roce 1926 a jeden obraz na druhé členské výstavě Skytů.

Výstava Borise Grigorjeva v síni Mánesa, kterou spolupořádala pražská emigrantská organizace Russkij očag, představila čtyřicet obrazů a stejný počet kreseb. Vedle portrétů herců a spisovatelů expozici ovládaly obrazy z cest po Francii a dalších evropských zemích, několik kreseb a obrazů vzniklo na Floridě a v New Yorku, kam malíř cestoval v roce 1923. V druhé polovině dvacátých let se Grigorjev usadil v Cannes blízko Nice ve vile, kterou pojmenoval Borisella, kombinací svého jména se jménem své manželky, a kde trávil krátká období mezi cestami. Roku 1928 přijel na pozvání chilské vlády přednášet na Akademii umění v Santiagu, brzy se ale vydal na další cesty po Argentině, Brazílii, Ekvádoru a Uruguayi. I během cest intenzivně tvořil a pořádal výstavy svých prací. Po návratu do Francie dokončil několikametrové *Tváře světa*, malované na rozkládací paraván. Dílo, na kterém Grigorjev pracoval řadu let, bylo v Praze

představeno kromě výstavy *Skytů* ve Francouzském ústavu ještě o tři roky později na výstavě ruských umělců pořádané Slovanským ústavem. Podle katalogu bylo v té době majetkem Ministerstva školství, stejně jako další čtyři vystavené práce.¹⁰⁸ *Tváře světa* jsou dnes součástí sbírky moderního zahraničního umění Národní galerie v Praze.¹⁰⁹

O úspěšnosti Borise Grigorjeva svědčí kromě velkého počtu alb s reprodukcemi jeho děl vydaných v dvacátých a třicátých letech i množství výstav, které v té době uspořádal a kterých se účastnil. Samostatně vystavoval v Paříži (1925, 1930, 1932, 1937), v New Yorku (1923, 1924, 1933, 1934, 1935, 1938), v Miláně (1926), Chicagu (1927), Filadelfii (1927) a mnoha dalších městech, jeho práce byly zařazeny do většiny velkých přehlídek ruského umění. V polovině třicátých let nastupuje na místo děkana Akademie užitého umění v New Yorku a do Evropy se vrací až nedlouho před smrtí v únoru 1939. Z pražských emigrantů z Ruska byl kromě Sergeje Maka, se kterým se mohl seznámit v jednom z měst na Azurovém pobřeží, kde oba malíři určitou dobu pobývali, v kontaktu ještě přinejmenším s Naděždou Melnikovou-Papouškovou a Valentinem Bulgakovem. Melnikové-Papouškové věnoval v roce druhé skupinové výstavy *Skytů* temperový obraz na kartóně, který je dnes ve sbírce Památníku národního písemnictví pod názvem *Ruská dívka*¹¹⁰ [18] a který snad původně vzniknul jako součást cyklu *Rusko*. Je pravděpodobné, že tato karikatura ruské vesnice byla jedním z exponátů na pražské výstavě v roce 1932. Valentinu Bulgakovovi zase daroval do sbírky zbraslavského Kulturně-historického muzea jeden z obrazů, které vznikly za jeho pobytu v Chile.

Z autorů žijících v Praze, kteří se na druhé výstavě skupiny *Skify* představili, se dnes jeví jedním z nejzajímavějších Alexandr Golovin, jehož dílo

¹⁰⁸ Čtyři kvaše, tři z cyklu *Rossija* a jeden s názvem *Santiago de Chile*. Kresba *V kavárně* z roku 1922 byla v majetku Slovanského ústavu v Praze. Srov.: Katalog retrospektivní výstavy ruského malířství XVIII. – XX. stol., Slovanský ústav v Praze, 1935, 42.

¹⁰⁹ Více k *Tvářím světa* z NG například: GALEJEVA (pozn. 105), 42-43.

¹¹⁰ PNP, inv. číslo IO 1150.

neprávem upadlo v zapomnění [19-21]. Golovin přišel v roce 1922 do Československa jako začínající a nevyhraněný autor, po maturitě na Ruském gymnáziu v Moravské Třebové se zapsal na studia architektury, zanedlouho ale přešel na Akademii výtvarných umění do sochařských ateliérů Bohumila Kafky a Hanuše Folkmana. Roku 1928 školu opouští. Před tím, než roku 1937 odešel do Francie, se v Praze účastnil kromě výstavy Makových Skytů ještě členských výstav Sdružení výtvarníků a Jednoty výtvarných umělců. Soubor jeho děl byl také součástí stálé sbírky Karáskovy galerie na Malé Straně. Alexandr Golovin čerpal inspiraci pro své sochy z širokého spektra zdrojů od německé gotiky přes staré ruské ikony až po umění staré Číny. Jeleněv, který minimálně do roku 1928, kdy vyšla Postnikova kniha o ruské emigraci v Praze, pozorně sledoval vývoj v Golovinově tvorbě, vidí jako výsledek vlivu čínského umění plastiku *Dvě zvířata*¹¹¹ z roku 1926 a píše, že se jeho tvorba pohybuje mezi bourdellovským dekorativním stylem až po polohu připomínající tvorbu Chany Orlovy. Kromě Golovinovy *Hlavy Krista*, Musatovových *Muzikantů* (dnes v Galerii hlavního města Prahy jako *Vojenská hudba*) z roku 1924, detailu z jednoho Grigorjovova obrazu a Makova *Portrétu sedícího muže* reprodukuje katalog výstavy ještě zátiší B. S. Urbana z roku 1930, i v kontextu autorovy tvorby poměrně konzervativní.

Mezi druhou a třetí výstavou ve Francouzském ústavu se na začátku léta 1932 Sergej Mako a Grigorij Musatov sešli na výstavě ruského umění v pařížské galerii La Renaissance,¹¹² kde byly opět vystaveny obrazy z *Mongolského cyklu*. Na podzim 1932 pak Mako znovu představil svoje dílo na členské výstavě Sdružení výtvarníků v pražském Obecním domě.¹¹³

Svého druhu labutí písní za pražským obdobím Sergeje Mako i existencí skupiny Skify byla poslední skupinová výstava ve Francouzském ústavu mezi 12.

¹¹¹ Dnes bohužel nezvěstná.

¹¹² [ZW], Russische Kunstausstellung in Paris, in: Prager Presse 165, 17. června 1932, 8.

¹¹³ Jaromír PEČÍRKA: Ausstellung im Gemeindehaus, in: Prager Presse 274, 7. října 1932, 7.

a 31. březnem 1933 [24], na které vystavil Mako pod hlavičkou spolku pouze svoji tvorbu. Vystavená díla jsou v katalogu uvedena bez datace, takže je těžko soudit, jestli byly některé obrazy vystaveny už v předešlých letech. Katalog uvádí celkem třicet dva obrazů, z nich je patnáct z *Mongolského cyklu*, pět portrétů, dalších sedm zobrazuje moře, přístav nebo rybáře a vztahují se velmi pravděpodobně k Makovu francouzskému působišti. Katalog přináší reprodukce tří Makových obrazů, přičemž všechny jsou součástí *Mongolského cyklu* a všechny pocházejí z Makovy aktuální tvorby [25-27]. To, že Mako pro katalog vybral právě vyobrazení Mongolů, ukazuje, že v té době ještě kladl důraz na programové pozadí existence skupiny. Na všech třech reprodukováných obrazech, které vznikly v letech 1932 a 1933, je dobře vidět, že Mako neúnavně hledal výtvarné prostředky k vyjádření představy skytství. Zejména první z vyobrazených pláten s postavou Mongola na koni došlo v tomto směru poměrně daleko. Kresba už zde nehraje v podstatě žádnou roli, silné nánosy barvy jsou proškrabávány, tahy štětce jsou rychlé, objemy postavy téměř splývají s pozadím. Celý výjev se tak dostává do neurčitého, temného prostoru, postava Mongola se odhmotňuje a získává nové abstraktní kvality. Rysy tváře i postavy nahradil Mako tušeným objemem. Totéž platí do velké míry i pro druhý reprodukováný obraz, třetí navazuje spíše na Makova ranější zobrazení Mongolů. O dalších osudech Makových děl z poslední výstavy skupiny Skify bohužel nic nevíme. Podle katalogu byla už v době konání výstavy část prací v soukromých sbírkách, dva obrazy v té době vlastnilo Ministerstvo školství.¹¹⁴ I když se Mako i po odjezdu do Francie k *Mongolskému cyklu* někdy vracel, nevíme bohužel z dnes dostupných zdrojů, kam až stylový vývoj v jeho díle dospěl. Jak uvidíme v následující kapitole, měl Mako v Praze štěstí na interprety svého díla i skupinových aktivit. Přestože se Jaromíru Pečírkovi ani Františku Kubkovi

¹¹⁴ *Obraz a Rybáři.*

nepodařilo zabránit tomu, aby Skytové upadli do zapomnění, představovali oba zasvěcené a aktivní propagátory jejich výstav.

5. Program skupiny a její reflexe v periodikách

Přestože Skyty rozhodně můžeme považovat za programové uskupení zakládající si na eurasijské ideologii, žádný program v pravém slova smyslu nikdy neuveřejnili. Jako programové texty lze ale vnímat jednak rozhovor Františka Kubky se Sergejem Makem, který vyšel v *Prager Presse* v předvečer vernisáže první skupinové výstavy,¹¹⁵ jednak dva texty katalogů jejich přehlídek z let 1931¹¹⁶ a 1933.¹¹⁷ Autorem prvního je Jaromír Pečírka, Makovu monografickou výstavu doprovodil krátkou statí František Kubka. Oba autoři napsali své texty z pozice návštěvníků výstavy, nedá se tedy v žádném případě uvažovat o tom, že by se na koncepci výstav jakkoliv podíleli. Výslednou podobu dal výstavám zřejmě sám Mako a jejich celková pestrost působí dojmem, že chtěl poskytnout možnost vystavovat velkému množství umělců, aniž by se příliš snažil o jednotné vyznění expozice. Je zřejmé, že vystavující nebyli vybírání podle toho, jestli jejich tvorba odpovídá programovému směřování skupiny.

V rozhovoru pro *Prager Presse* Mako v základních rysech charakterizuje, o co jeho skupina usiluje, a vysvětluje, co pro něj znamená skytství a jak ho využívá ve své tvorbě. Naplňování skupinového programu nespočívalo pro Maku rozhodně jen ve výběru témat obrazů, daleko spíše usiloval o svébytný styl, který by byl nezávislý na evropských tradicích a vyjadřoval tak ideje blízké eurasijskému hnutí. V úvodním odstavci rozhovoru Kubka zdůrazňuje, že název skupiny vychází z eurasijských motivů v ruské literatuře a politice. Sám Mako o kořenech myšlenky pojmenovat uměleckou skupinu podle Blokovy básně říká, že se se svými přáteli pokouší záměrně a na základě promyšlené ideologie podtrhávat exotický dojem, kterým působí slovanští přistěhovalci v západní

¹¹⁵ KUBKA (pozn. 61).

¹¹⁶ Skupina slovanských umělců v Praze (kat. výst.), Praha 1931, nepag.

¹¹⁷ Sergej Mako. Souborná výstava (kat. výst.), Praha 1933, nepag.

Evropě. Základním důsledkem skytství pro výtvarné umění je podle něj oproštění od vlivu západního umění a obrácení pozornosti k východu, přičemž neuvádí, odkud konkrétně by jeho skupina mohla brát inspiraci; důležitý je v podstatě jen kritický postoj k evropským tradicím: „Skytství znamená pro mě a mé kolegy začínat vždy od začátku. Kritiku všech evropských principů. Co z toho vzejde, zůstává ještě otázkou. (...) Pro skyty je umění věčnou aktivitou. Antitradicionalismem. Bojem s šablonou, návratem k prvopočátkům. Po léta jsem se snažil zbavit své umění všech vlivů, které mě zasazovaly do klasických rámců. (...) Skytství pro mě znamená svobodnou tvořivou práci. (...) Jsme tedy anti-tradiční, snažíme se vyvázat z vlivu francouzského umění a naše duchovní orientace se obrací spíše k východu než k západu. Naše skytství není literární. V našich obrazech se nejedná o exotické anekdoty, ale o chápání světa, o uměleckou představu. Být skytem znamená návrat k otcům, k těm nejvzdálenějším otcům, k rodné hroudě v Asii.“¹¹⁸ Mako měl jasnou představu toho, čeho by se byl rád ve svém umění zřekl, když ale popisuje svoji tvorbu, vyznívá charakteristika orientálních inspirací poněkud vágně a jen těžko

¹¹⁸ Vzhledem k důležitosti textu zde uvádím jeho podstatnou část. I dále v textu příkládám u delších citací původní text, v němčině ponechávám původní pravopis z doby před jazykovou reformou: „Die Skythen... Unter „Skythen“ wird man gewiß etwas exotisches verstehen. Tatsächlich werden – trotz allem Europäertum die Slaven als exotische Völker im Westen betrachtet. Ich unterstreiche mit meinen Freunden diesen Exotismus bewußt und nach einer durchdachten Ideologie. Das Ideal eines Skythen ist für mich Marc Chagall, dieser geniale russische Maler, der tief im Orientalen wurzelt, wobei seine Kunst durch europäische Hände geschliffen wurde. Skythentum heißt für mich und meine Kollegen das Ewige – immer – von – neuem – beginnen. Eine Kritik aller europäischen Prinzipien. Was daraus hervorgehen wird, ist noch eine Frage. Wir suchen, wir finden auch vieles, wir sind aber noch nicht am Ziele angelangt. Für die Skythen ist die Kunst eine ewige Aktivität. Ein Antitraditionalismus. Ein Kampf mit der Schablone, eine Rückkehr zu den Uranfänger. Ich bemühte mich jahrelang alle Einflüsse von meiner Kunst dadurch abzustreifen, daß ich mich in klassische Rahmen zwängte. Das war so um das Jahr 1920. Ich gelangte zu einer Form. Dann ging ich daran, diese gewonnene Form zu zerschlagen. Skythentum heißt für mich freie schöpferische Arbeit. Orientalisch ist im Skythentum: Der Rhythmus, die sich wiederholende Linie, die gleichzeitige Symmetrie und Asymmetrie der Komposition, die grafische Konsequenz. Meine Bilder sind flächenhaft, antiperspektivisch, der Orient ist ein immanenter Bestandteil meiner Farbenvision. Wir sind also anti-traditionell, wir bemühen uns dem Einfluß der französischen Kunst zu entinnen und unsere geistige Orientierung tendiert eher nach dem Osten, als nach dem Westen. Unser Skythentum ist nicht literarisch. Es handelt sich um keine exotischen Anekdoten in unseren Bildern, sondern um die Welterfassung, die Kunstanschauung. Skythisch sein heißt Rückkehr zu den Vätern, zu den entferntesten Vätern, zur Heimatscholle in Asien.“

bychom si na jejím základě představovali jeho figurální kompozice: „Na skytství je orientální: rytmus, opakující se linie, současná symetrie a asymetrie kompozice, grafické důsledky. Moje obrazy jsou plošné, antiperspektivní, Orient je imanentní součástí mé barevné vize.“¹¹⁹

Další z dosud nezodpovězených otázek je vliv Marca Chagalla na tvorbu Sergeje Mako. Přes své zaměření převážně na slovanský živel pokládal Mako Chagalla trochu paradoxně za ideálního „skyta“, jehož umění „má své kořeny hluboko v Orientu.“ Z dnes dostupného obrazového materiálu se nezdá, že by Mako tíhnul k jeho napodobování, ať už se jedná o styl či výběr témat. Chagall byl pro Mako zřejmě zářným příkladem umělce, který založil svůj způsob malby na východoevropské „exotičnosti“ a který si zachoval něco ze své ruské jinakosti v kontextu západního umění. Při porovnání Makových obrazů s mongolskou tematikou především s portréty [28-30] vyjde najevo, že Mako pracoval přinejmenším v první polovině třicátých let v několika výrazových polohách současně. V portrétech, malovaných s největší pravděpodobností na zakázku, tíhne Mako častěji k téměř neoklasicistnímu výrazu, zatímco jeho Mongolové navazují zpravidla na expresionistické tradice evropské malby.

Dalším textem akcentujícím eurasijství jako základ pro činnost skupiny Skify je Pečírková úvodní stat' v katalogu první skupinové výstavy. Text, otištěný v české a francouzské mutaci, zdůrazňuje „jinakost“ Makova stylu a obsahuje myšlenky, které pak Pečírka rozvíjel v recenzích pro *Prager Presse*. Text je plný až překvapivého nadšení z eurasijských idejí: „Dnes jsem viděl obrazy od Sergěje Mako, obrazy Mongolů. V paměti mně utkvěly rozpláclé široké formy, hnědé ponuré harmonie, jež nemají barvu našich polí, a cosi barbarského, nepřátelského, co nelze rázem pochopit. Slyšel jsem vyprávět něco málo o životě Sergěje Mako. Že se učil malovat v Moskvě, že strávil patnáct let mezi Mongoly.

¹¹⁹ KUBKA (pozn. 61).

To bylo asi před mnoha lety, mladý malíř si tehdy poznamenával způsobem realistickým motivy ze života kočovníků. Pak byl v Paříži, tam se dál učil. (...) Nevím, jak se jeho umění vyvíjelo v Paříži, nevím, co je mezi realistickými skicami z Altaje z r. 1905 a mezi obrazy Mongolů z r. 1930; je pouze zřejmo, že Paříž z realistického pozorovatele udělala malíře, který se nevyhýbal umění modernímu. Ale je také patrné, že Sergěj Mako nezapomněl za dlouhého pobytu v cizím prostředí na dojmy z mládí, že nezapomněl na život ve stanu a na koni, že v něm žije víc než pouhá vzpomínka na daleký východ. Proto také dal sdružení slovanských umělců, jehož je vůdcem, jméno „Skythové.“ Odkud to jméno? V r. 1918 napsal Alexander Blok báseň „Skythové,“ v níž bylo vyjádřeno ruské evropoasijství, dvě tváře ohromné země, východ a západ, spojené v krvi smíšené rasy. Byla v té básni hrozba Evropě. (...) Rusko nepotřebuje Evropu. – Myšlenka Eurasie, úzkého spojení Ruska s asijskými kmeny, Ruska nového, jež se osvobodilo od všeho společenství s Evropou, spějící k zániku – jak říká německý filosof – tato myšlenka živá v srdcích Rusů, žijících za hranicemi a realizovaná východní politikou sovětského státu – jak je podivuhodná, svůdná, opojná. Přenesme si tento problém na pole výtvarnictví. Rusko bylo v umění výtvarném provincií Evropy, bralo si masku západní. A co kdyby ji odhodilo a obnažilo své skythské rysy? Nelze to domyslet: co kdyby v Rusku se zrodil tvůrčí čin výtvarný, jenž by si podmanil Evropu? (...) Vůdce „Skythů“ Sergěj Mako je zajisté proniknut myšlenkou postavit se Evropě. Je mnoho originálního v jeho přednesu, v jeho barevných souzvucích, mnohé jeho obrazy působí oním podivným barbarským mysticismem, jímž je nasyceno vzácné dílo Marc Chagallovo, žijí ruskou duší, širokou, hluboce citovou, exotickou. Ale přese vše kotva tohoto umění ještě pevně tkví ve vodách Seiny.“ Jak v tomto textu, tak v recenzích zakládá Pečírka kritiku Makovy tvorby především na barevnosti, na oněch „ponurých harmoniích,“ v *Prager Presse* napsal dokonce o jednom Makově obraze, že

„rozehrál skythskou fanfáru barev.“¹²⁰ Barevnost a v druhé řadě „rozplácle široké formy“ jsou pro Pečírku hlavními nositeli skytské exotičnosti, daleko spíše než výběr témat obrazů. To mu umožnilo napsat o Musatovovi, že je z celé skupiny „nejvíce Skythem“, oproti „Paříží okouzlenému Gloutchenkovi“, který je jím nejméně ze všech vystavujících.

Významnou roli ve zprostředkování kontaktů mezi výtvarníky ruské a ukrajinské emigrace a domácím českých a německým prostředím sehrál deník *Prager Presse*. Díky jeho důrazu na kulturu emigrace z Ruska, Ukrajiny a dalších zemí se pravděpodobně přiblížil k Makovým Skytům a celé eurasijské problematice i Jaromír Pečírka, působící jako redaktor jeho výtvarné rubriky.¹²¹ Německé noviny, které vznikly z podnětu T. G. Masaryka, věnovaly narozdíl od ruský psaných emigračních¹²² i českých periodik tématu kulturního života ruského a ukrajinského exilu značný prostor.¹²³ V letech 1922 až 1924 vycházela s přestávkami *Slovanská kronika* (Slavische Chronik), od roku 1925 dokonce každý den rubrika s názvem *Slovanský rozhled* (Slavische Rundschau) a samostatná rubrika *Z emigrací* (Aus den Emigrationen).¹²⁴ Nedělní přílohy *Básnictví a svět* (Dichtung und Welt) a *Nedělní svět* (Die Welt am Sonntag) obsahovaly často překlady ze slovanských literatur. Povídky ruských autorů doprovázely většinou ilustrace výtvarníků ruské emigrace, mezi nimi i několika členů skupiny Skify, zejména Nikolaje Rodionova, Alexandra Orlova, do *Prager Presse* přispíval kresbami i Sergej Mako.¹²⁵ Vzhledem k tomu, že se v pozůstalosti

¹²⁰ Jaromír PEČÍRKA: Die Skythen (rec.), in: *Prager Presse* 142, 27. května 1931, 8.

¹²¹ Emanuel POCHE: Jaromír Pečírka sedmdesátníkem, in: *Umění* 9, 1961, 311-312, cit. 312.

¹²² Ty sledovaly většinou jiné strategie – jako příklady dvou rozdílných přístupů mohou posloužit časopisy *Volja Rossii* a *Centralnaja Jevropa*. *Volja Rossii* se věnovala převážně dění v Sovětském Rusku, *Centralnaja Jevropa* naopak sledovala ve výtvarných recenzích českou scénu a emigraci vesměs opomíjela.

¹²³ „Byl to poslední dozvuk tradice buditelské doby, kdy Dobrovský, Kolář, Šafařík a j. používali německého jazyka, aby hlásali kulturní společenství slovanských národů.“ Antonín S. MÁGR: *Kulturní slavica v „Prager Presse“*, Praha 1945, 7.

¹²⁴ *Ibidem*, 8.

¹²⁵ DAČEVA 1999 (pozn. 8), 129.

Jaromíra Pečírky¹²⁶ nenachází žádná stopa svědčící o počátku jeho zájmu o výtvarníky skupiny Skytové, můžeme se jen domnívat, že se k jejich činnosti dostal prostřednictvím redakce *Prager Presse*. U Františka Kubky, znalce soudobé ruské literatury a filosofie v Sovětském svazu i v emigraci a zároveň jednoho z nejaktivnějších přispěvatelů ruských rubrik *Prager Presse*,¹²⁷ který se dlouhodobě zajímal o eurasijství, by bylo skoro s podivem, kdyby aktivity Makovy skupiny nesledoval.

Katalog druhé výstavy doprovodný text neobsahuje, ale publikace k výstavě obrazů Sergeje Maka z roku 1933 je doplněna statí Františka Kubky, která opět souvisí s celou diskuzí o eurasijské ideologii. Kubka rozhodně nesdílí nadšení Pečírkova textu k první výstavě a udržuje si daleko větší odstup. To může souviset i s tím, že v roce 1933 bylo už celé eurasijské hnutí na ústupu. Kubka sice ještě zdůrazňuje cizorodost Makova umění v kontextu západních kultur a kořeny jeho tvorby související s eurasijskou ideologií, k celému myšlenkovému proudu je ale spíše skeptický: „Výstavy Sergěje Mako se vždy podobaly vpádům. Na stěnách výstav explodovaly barevné skvrny jeho pláten, jeho motivy provokovaly svou exotickou vzdáleností. Mongolští pastýři, divoženky, šamani vrývali se monumentální tělesností a jakýmsi barbarským přízvukem do vaší paměti a marně jste hledali analogie k těmto malířským výpravám z Asie. Jakýsi klíč nám dával název skupiny, kterou Mako organizoval: ‚Skythové‘. V tomto názvu byla i literární vzpomínka na programatickou báseň Alexandra Bloka, jež stavěla vysokou zeď mezi Evropou a asiatskou Rusí a nalézala prakořeny ruského nacionalismu v jeho evropsky-asiatské podstatě. Pak tu byla i mladá ruská literatura: Boris Pilňak, Vsevolod Ivanov, Michail Šolochov. Všude vědomý odklon od Evropy směrem k východu a přece tajná

¹²⁶ Ta se dnes nachází v Ústavu dějin umění Akademie věd ČR. Část fondu byla zničena při havárii vody.

¹²⁷ Celkem přispěl Kubka do *Prager Presse* osmdesáti čtyřmi články o Rusku. MÁGR (pozn. 123), 13.

láska barbarů k zemi kultury, plavých žen a gotických chrámů. Všude hledání původu v bahnech, pralesích, legendě a mythu a přece touha po parfumech Paříže. A poznali jsme, že i tento malíř v Praze, že i Sergěj Mako má ve svém umění stejné prvky kulturního neklidu a hledání a že mu název ‚Skytha‘ nepřísluší jen z nějakých etnografických či folkloristických příčin (...), nýbrž že mu ‚skythism‘ sedí v duši stejně hluboko, jako u všech Rusů, kteří si uvědomili své poslání prostředníků mezi Asií a námi.“ V další části textu Kubka víceméně rozvádí to, co řekl Mako o své malbě v rozhovoru dva roky předtím, totiž že stále hledá nové problémy a nespokojuje se nikdy s dosaženými výsledky. Co se týče jeho stylu, ve shodě s dřívějším Pačířkovým hodnocením hovoří Kubka o „smyslném a barbarském mysticismu“ a upozorňuje na Makův vývoj vedoucí k čistšímu malířskému výrazu a od „tvrdé předmětnosti a skulpturálnosti k zduchovnění, uklidnění a zprůzračnění pláten“. Jak vyplývá z krátké recenze Makovy a Musatovovy účasti na pařížském Podzimním salonu v rusky psaném francouzském časopise *Čisla*¹²⁸ z roku 1933, sledoval Kubka Makovu výstavní činnost nejen v Praze. Zde hodnotí Makovu malbu poměrně realisticky jako syntézu pařížské školy s těžkou atmosférou jeho malířských vizí vycházejících ze vzpomínek na Altaj.

Recenzí výstav skupiny Skify nalezneme v pražských periodikách pomálu. Všechny tři výstavy poctivě recenzoval Jaromír Pečířka v *Prager Presse*,¹²⁹ o první výstavě napsal Viktor Nikodém velice ostrou kritiku pro *Národní osvobození*,¹³⁰ o druhé skupinové výstavě informuje Naděžda Melnikova-Papoušková také velmi kriticky v časopise *Centralnaja Jevropa*.¹³¹ Na žádné další

¹²⁸ František KUBKA: Pismo iz Pragi, in: Čisla 7-8, 1933, 256.

¹²⁹ PEČÍŘKA (pozn. 120); Idem: Drei Ausstellungen (rec.), in: Prager Presse 80, 20. března 1932, 10; Idem: Bilder von Sergěj Mako (rec.), in: Prager Presse 82, 23. března 1933, 6.

¹³⁰ N. [Viktor NIKODÉM]: Skythové (Skifi) (rec.), in: Národní osvobození 154, 5. června 1931, 4.

¹³¹ Naděžda MELNIKOVA-PAPOUŠKOVÁ: Po pražskim vystavkam (rec.), in: Centralnaja Jevropa 4, duben 1932, 235-237.

recenze výstav Skytů jsem nenarazil.¹³² Z těchto několika textů je dobře vidět, jak rozdílně vnímali jednotliví autoři snahy pražských ruských a ukrajinských emigrantů. Pečírka jako jediný z těchto autorů stavěl své recenze na eurasijské ideologii, pro Viktora Nikodéma byla výstava Skytů jen jedním z mnoha pokusů těžit z módních exotismů a Naděžda Melnikova-Papoušková viděla jedinou přednost druhé skupinové výstavy v tom, že na ní byly k vidění obrazy a kresby Borise Grigorjeva. První výstavě věnoval Jaromír Pečírka na stránkách *Prager Presse* největší prostor. Oproti textu katalogu je zde kritičtější k výkonům jednotlivých vystavujících. Představu skytství a jejího uplatnění ve výtvarném umění i zde vyzdvihuje a hodnotí velmi kladně. O skytství hovoří jako o „ohromující myšlence“ a vkládá do ní značné naděje, v hodnocení Makova stylu klade opět důraz na cizorodou barevnost a formální složku malby: „Nejdříve idea: uniknout vlivu francouzského umění a vytvořit vlastní umění; čerpat ze zdrojů pravlasti, postavit se čelem Evropě, podívat se na Evropu novým, čerstvým, kritickým pohledem. Postavit proti západnímu umění 20. století umění orientované na východ! Dát viditelnou formu eurasijské myšlence v umění! Myšlenka je ohromující a viděno s historickým odstupem by bylo velkým skutkem už jenom být zvěstovatelem, prorokem této myšlenky – v případě, že by došla naplnění. (...) Na jeho (Makových – JH) obrazech vidíme barevné harmonie, skutečně nové a pro naše oči cizí. (...) Obrazy Mongolů jsou naladěny na tajemnou notu, dotýkají se nás něčím opravdu cizím a exotickým. (...) Velký ‚Portrét malíře Musatova‘ svědčí o velkých možnostech rozvoje umění Sergeje Maka, muže, jehož idealismus je s to dosáhnout velkých cílů. Museli bychom jeho umění zařadit do blízkosti Marca Chagalla a právě tady, v této společnosti bychom nejlépe cítili onu cizorodost a exotičnost. Protože velké umění Chagallovo, který se prof. Makovi jeví jako ideál Skyta, se může postavit

¹³² To samozřejmě neznamená, že jich víc nevyšlo. Každopádně přední české výtvarné časopisy (Volné směry, Umění, Dílo) ani významný rusky psaný časopis Volja Rossii se jimi nezabývají.

západnímu umění, zásadně se od něho liší a je plné osobitých myšlenek, snů, vidění a zobrazení.“¹³³

V textu recenze se Pečírka snaží alespoň stručně charakterizovat tvorbu všech umělců, kteří se Skyty vystavovali. Nejblíže ideálu skytství jsou podle něj Alexandr Orlov a Nikolaj Rodionov, Dragan Tomljenović je sice nadaným malířem, sleduje ale „stopu západního umění,“ daleko od skytské ideologie stojí Valeryj Dobrovolskyj a Mykola Hluščenko, který zde vystavuje „průměrné pařížské zboží,“ o Juriji Vovkovi Pečírka dokonce píše, že se do skytství nutí a že mu více vyhovuje realistické umění portrétu. Josef Gabriel maluje „typicky pražským způsobem nemotorného vypravěčského malířství“ a „proč vystavuje Marie Galimberti a Nadija Bilecká, je záhadou.“ Chyba výstavy podle Pečírky není v tom, že by stavěla na utopické ideologii, ale v tom, že ne všichni umělci stejně dobře odpovídají jejímu myšlenkovému základu a že Mako coby vůdčí osobnost skupiny nebyl dost tvrdý při výběru autorů: „Velkou myšlenku může člověk prosazovat a sloužit jí, jen pokud je přísný, pokud dá stranou všechno, co této myšlence neslouží. Pro umění to platí dvojnásob. Prof. S. Mako soudí přísně sám sebe, žije pro svou ideu a dává jí podle svých sil reálnou podobu. Jak málo z jeho spoluvystavujících si ale zaslouží to hrdé, významné a provokující jméno Skyta!“¹³⁴ S Pečírkovým zaujetím kontrastuje skepse nad skupinovým

¹³³ „Zuerst die Idee: dem Einfluß der französischen Kunst zu entrinnen und eine eigene Kunst zu schaffen; aus den Quellen der Urheimat zu schöpfen, Europa die Stirn zu bieten, Europa mit neuen, frischen, kritischen Blicken zu betrachten. Der westlichen Kunst des 20. Jahrhundert eine östlich-orientierte entgegensetzen! Der eurasiatischen Idee in der Kunst eine sichtbare Form zu geben! Die Idee ist gewaltig und es wäre, vom historischen Abstand gesehen, eine große Tat, selbst nur ein Verkünder, ein Prophet dieser Idee zu sein – falls sie in Erfüllung ginge. (...) Auf seinen (Makos – JH) Bildern sieht man auch wirklich neue, unseren Augen fremde Farbenharmonien. (...) Die Mongolen-Bilder sind auf eine geheimnisvolle Note gestimmt, da berührt uns tatsächlich etwas Fremdes, Exotisches. (...) Der große ‚Porträtkopf des Malers Musatov‘ zeugt von den starken Entfaltungsmöglichkeiten der Kunst S. Makos, eines Mannes, dessen Idealismus großen Zielen gewachsen ist. Man müßte seine Kunst in die Nähe derjenigen des Marc Chagall einreihen, und da eben, in dieser Gemeinschaft, fühlt man das Fremdartige, Exotische am besten. Denn die große Kunst Chagalls, welcher dem Prof. Mako als das Ideal des Skythen erscheint, kann sich der westlichen Kunst stellen, ist so wesentlich anders als diese, ist voll von eigenartigem Denken, Träumen, Sehen und Darstellen.“

¹³⁴ „Eine große Idee kann man durchsetzen und ihr dienen, nur wenn man streng ist, wenn man alles, was der Idee nicht dient, beiseite schiebt. Dies gilt doppelt in der Kunst. Prof. S. Mako

programem, jakou projevili Viktor Nikodém v recenzi pro Národní osvobození. Nepřekvapí nás, že druhé dvě výstavy ve Francouzském ústavu už tyto noviny nerecenzovaly. Přestože se Skyty vystavovali především exulanti z Ruska a Ukrajiny, je pro Nikodéma celý skupinový program jen jedním z mnoha pokusů svézt se na vlně módních exotismů. Výstavu se v nejmenším nepokouší chápat v kontextu pražské emigrantské kultury: „Obdobných sdružení a programů jsme u nás zažili řadu, jenže úlohu Skythů a Asie tu hrála Morava a Slovensko, nebo romanticky idealisovaný slovanský dávnověk. Ve skutečnosti je dnes právě tak jako v dobách minulých universálních slohů těžko se vymaniti za sféry umělecky vůdčího uměleckého střediska, anebo dokonce z okruhu celého umění evropského. (...) Jak to při podobných programech bývá, při teoretické orientaci východní, zde obrácené až do Asie, žije se tu z výtvarných objevů západoevropských.“¹³⁵

V recenzi druhé výstavy Skytů Jaromír Pečírka ještě na několika místech zmiňuje eurasijský program skupiny, nadšení a velké očekávání dalšího vývoje Makovy tvorby z doby první výstavy ho už ale opustilo. Podrobněji se zabývá především Borisem Grigorjevem a Grigorijem Musatovem, jehož obrazy, ač pocházejí ze staršího období a už byly v Praze dříve k vidění, neztratily podle Pečírky nic ze své působivosti. Recenze v *Prager Presse* opět rozlišuje vystavující podle toho, jestli jejich tvorba odpovídá skupinovému programu. „Nejskytstější“ je pro Pečírku Boris Grigorjev: „Dívají se na nás převeliké hlavy s plasticky formovanou muskulaturou, tvrdé, energicky kreslené; zástupci rozličných vrstev venkovského a městského obyvatelstva, muži, ženy a děti na nás upírají své ruské pohledy a v jejich výrazech je skutečně něco vzdáleného a tajemného. ‚Skytství‘ znamená odvrácení se od evropského Západu a příklon ke vzdálené

beurteilt streng sich selbst, lebt für seine Idee und gibt ihr, nach seinen Kräften, eine reale Gestalt. Wie wenige aber von seinen Mitausstellern verdienen den stolzen, bedeutungsvollen, herausfordernden Namen eines Skythen!“

¹³⁵ NIKODÉM (pozn. 131).

východní vlasti předků v Asii. (...) Sergej Mako, pražský vůdce ‚Skytů,‘ sní o vzdálené rodné hroudě ve směle a svobodně malovaných obrazech, kterými výrazně obohatil svůj *Mongolský cyklus*. Jestliže rozumíme pod malířským ‚skytstvím‘ něco barbarského a exotického, burácivou hudbu barev, něco ve smyslu Prokofjevovy ‚Skytské suity‘ (...), tak je Mako mezi Skyty nejtemperamentnější. (...) Skytskému programu odpovídají ještě velice poutavé obrazy Nikolaje Rodionova, od kterého by člověk rád viděl větší soubor prací, a dva primitivní obrazy A. Orlova. Ze soch snad ještě ty od A. Golovina. Ostatní nemá se skytstvím co dělat.“¹³⁶

Na Naděždu Melnikovou-Papouškovou, autorku většiny výtvarných recenzí časopisu *Centralnaja Jevropa*, zapůsobil Boris Grigorjev tak mocně, že se rozhodla recenzovat výstavu Skytů jen jako přehlídku jeho děl: „(...) B. Grigorjev vystavuje v současné době v Praze v sále Francouzského ústavu. Formálně se to nazývá výstavou skupiny Skytové, ale kromě B. Grigorjeva a G. Musatova se dá těžko mluvit o skutečném umění.“¹³⁷ Kromě *Tváří Ruska* a velkých *Tváří světa* si Melnikova-Papoušková cení nejvíce autorových kreseb, ve kterých je podle ní Grigorjev „nedostižným mistrem.“ Autorka článku ještě zmiňuje, že výstavu zahájil František Kubka řečí, ve které hovořil o skytství v ruském umění, více

¹³⁶ „Uebergroße Köpfe, sehr plastisch in ihrer reichen Muskulatur geformt, hart, fest gezeichnet, blicken uns an; Vertreter verschiedener Schichten des Land- und Stadtvolkes, Männer, Frauen und Kinder heften auf uns ihren russischen Blick und es ist tatsächlich etwas Fernes, Geheimnisvolles in ihren Mienen. Das ‚Skythentum‘ in der Kunst bedeutet ein Abrücken vom europäischen Westen und eine Zuwendung zu der fernen östlichen Heimat der Väter in Asien. (...) Sergěj Mako, der Prager Führer der ‚Skythen,‘ träumt in kühn und frei gemalten Bildern, durch welche er seinen Mongolenzyklus ansehnlich bereichert hat, von der fernen Heimatscholle. Wenn man unter dem malerischen Skythentum etwas Barbarisches und Exotisches versteht, eine tosende Farbenmusik, etwas in der Art der ‚Skythischen Suite‘ von Prokofjev (...), so ist Mako unter den Skythen der rassigste. (...) Dem skythischen Programm entsprechen noch die sehr fesselnden Bilder von Nikolaj Rodionov, von welchem man gerne eine größere Kollektion sehen möchte, und die zwei primitiven Bilder von A. Orlov. Von den Plastiken etwa diejenigen von A. Golovin. Das Uebrige hat mit dem Skythentum nichts zu tun.“

¹³⁷ „(...) Григорьев выставляет сейчас в Праге в зале Французского института. Формально это пазывается выставкой общества «Скифы», но кроме Б. Григорьева и Г. Мусатова трудно говорить здесь об истинном искусстве. (...) Единственно, что мы бы могли еще желать от выставки Б. Григорьева, так это большее количество рисунков, в которых он является таким недостижимым мастером (...).“

tuto informaci ale nerozvádí. Skupině, která sice vytvořila účinnou platformu pro prezentaci méně známých autorů emigrace i české výtvarné scény, nedokázal Sergej Mako vtisknout jasnější podobu a sladit umělecké výkony členů s vlastním názorem na to, kam by měl spolek umělecky směřovat. Snad i to byl důvod, proč se v březnu 1933 ve Francouzském ústavu prezentovali Skytové pouze Makovými obrazy. V recenzi pro *Prager Presse* už Jaromír Pečírka nevztahuje Makovu tvorbu tolik k eurasijské ideologii, ačkoliv podle něj působí Makovo aktuální dílo „bouřlivě“ a „tatarsky“. Chválí Makův posun ke zdůraznění abstraktních kvalit malby a podtrhuje svébytnost jeho stylu: „Umělcovy vzpomínky na mládí strávené v altajské oblasti se zdají být nevyčerpatelným zdrojem jeho tvorby, jeho snů a představ. Nomád vypráví o svém světě, který nám připadá tajemný a dobrodružný; rádi bychom odhalili tajemství nezvyklých barevných harmonií jeho obrazů. Původně byly tyto Makovy mongolské obrazy značně ilustrativní, zobrazený Mongol, objekt obrazu, byl asijský. Potom se čím dál více zbavovaly ilustrativnosti a poslední jsou už jen barvou, v surovém stavu, hustě plynoucí, energicky nanášenou, proškrabávanou, kresba tu už nehraje roli, objekt obrazu se rozpouští v barvě, jako by z něj byla krásná, surová hmota, se kterou se dají dělat divy. Ten barevný chaos působí tatarsky. Na druhou stranu je Mako samozřejmě ovlivněn západoevropským uměním, v kontextu expresionistického malířství ale prokazují jeho obrazy osobitý charakter.“¹³⁸

Jaromír Pečírka v recenzi Makovy výstavy nezmiňuje explicitně

¹³⁸ „Die Erinnerungen des Künstlers an seine im Altaigebiete verbrachte Jugendzeit scheinen eine unversiegle Quelle seines Schaffens, seiner Träume und Vorstellungen zu sein. Ein Nomade erzählt von einer Welt, welche uns geheimnisvoll und abenteuerlich erscheint; wir möchten ihre Geheimnisse den ungewöhnlichen Farbenharmonien seiner Bilder entlocken. Ursprünglich waren diese mongolischen Bilder Makos ziemlich illustrativ, der dargestellte Mongole, das Objekt des Bildes, war asiatisch. Sie haben dann das Illustrative immer mehr abgestreift und die letzten sind nur mehr Farbe, im Rohzustand, dick fließend, in Hieben aufgetragen, zerkratzt, das Objekt des Bildes geht in Farbe auf, die Zeichnung spielt nicht mit, es ist wie eine schöne, rohe Materie, aus welcher Wunder geformt werden könnten. Jetzt wirkt das farbige Chaos tatarisch. Andererseits wurde Mako selbstverständlich auch durch die westeuropäische Kunst berührt, doch weisen seine Bilder im Gesamtbild der expressionistischen Malerei ein eigenartiges Gepräge auf.“

eurasijský program skupiny Skify. K tomu se ale kupodivu vrátil o více než rok později, na podzim roku 1934, v kritice padesáté spolkové výstavy Sdružení výtvarníků v Praze v Obecním domě, ve které opět používá rétoriku, jakou jsme u něho mohli sledovat někdy v počátcích existence Makovy skupiny.¹³⁹ V jinak poměrně negativně laděném textu vyzdvihuje práce ruských členů už několik let neaktivní skupiny Skify, zdůrazňuje opět program, o který se tento spolek opíral, a o dílech Skytů píše, že na něj udělaly z celé výstavy vůbec nejsilnější dojem. Je zajímavé, že se Pečírka ještě v této době snažil zachytit v produkci ruských malířů prvky „eurasijského“ způsobu malby, a to i přes to, že zde Mako vystavil jediný obraz [31]: „Vedle naturalistických obrazů staršího ražení, vedle různě silných pařížských ohlasů, vedle typického domácího ‚postimpresionismu‘ narazí člověk na nezdařilé pokusy o navázání na drsný nadrealismus a – v ostrém kontrastu s tím – na eurasijskou agresi. Ale jakou agresi! V jejích magických planoucích barvách, v jejím zvláště neušlechtilém způsobu malby tkví snad skutečně něco silného. Jako by Makův červený ‚Mongol,‘ stejně jako Rodionův o koních ‚Snící Cikán,‘ byli skuteční, žádným předstíráním hrdinského, dávno odeznělého snu, spíše pořádným vzkypěním ještě žijící kapky krve praotců. S tímto eurasijským způsobem začal Mako, v Musatovovi našel lyrického spolucestujícího a v Nikolaji Rodionovovi dobrého dělníka vycházejícího ze stejných základů.“¹⁴⁰

Kromě galerie Jiřího Karáska ze Lvovic, o které se v krátkosti zmíním

¹³⁹ Jaromír PEČÍRKA: Die 50. Ausstellung des ‚Sdružení výtvarníků‘ (rec.), in: Prager Presse č. 276, 9. října 1934, 6.

¹⁴⁰ „Neben naturalistischen Bildern älterer Prägung, neben verschieden starken Pariser Echos, neben dem typischen heimatlichen ‚Nachimpressionismus‘ stößt man auf mißglückte Versuche einer Anknüpfung an die spröde Ueberrealität und – im krassen Gegensatz dazu – eurasiatische Gewaltsamkeiten. Doch diese Gewaltsamkeiten! In ihren magischen glühenden Farben, in ihrer merkwürdig unedlen Malweise steckt vielleicht wirklich etwas Starkes. Der rote ‚Mongole‘ von S. Mako scheint ebenso wie der von Pferden ‚träumende Zigeuner‘ von N. Rodionov echt zu sein, keine Vorspiegelung heroischer, längst verklungener Träume, sondern doch das echte Aufbrausen eines noch lebendigen Tropfens urväterlichen Blutes. Mako hat diese eurasiatische Weise heraufbeschworen, er fand in Musatov einen lyrischen Weggenossen und Nikolaj Rodionov gesellt sich zu ihnen als ein guter Arbeiter auf dem gemeinsamen Grund.“

v další kapitole, hrálo pro okruh autorů skupiny Skytové zásadní roli Sdružení výtvarníků v Praze.¹⁴¹ Tento spolek vznikl sloučením Sdružení výtvarných umělců severočeských se Sdružením východočeských výtvarníků v Hradci Králové a přesídlením do Prahy na samém konci dvacátých let. Sdružení výtvarníků se od začátku profilovalo jako vícegenerační a stylově pluralitní umělecká skupina, nezakládající svoji činnosti na žádném direktivním uměleckém programu. Díky širokému rozptylu snah jednotlivých autorů, od konzervativní post-slavičkovské krajinomalby až po pokusy o přechod k abstrakci, se autoři ruské emigrace bez problémů zařadili mezi české členy spolku. Alexandr Golovin, který z ruských členů skupiny Skify vstoupil do Sdružení výtvarníků v Praze jako první, si zde získal výraznou pozici a například katalog výstavy z podzimu 1931 ho uvádí jako člena spolkového výboru. Je pravděpodobné, že právě jeho prostřednictvím do Sdružení výtvarníků vstoupili i další členové Makovy skupiny. Ještě na 42. členské výstavě v Obecním domě v listopadu 1931,¹⁴² v době, kdy spolek navázal kontakt s francouzskou skupinou Abstraktion Création,¹⁴³ vystavoval ze Skytů jen Alexandr Golovin, už příští podzim se na 47. členské výstavě¹⁴⁴ představila většina členů skupiny Skify včetně Maka, Bržezinského, Orlova a Rodionova. Přes Pečírkovu jednostrannou interpretaci Jubilejní 50. členské výstavy Sdružení výtvarníků se nezdá, že by práce ruských autorů výrazně vyčnívaly z ostatní skupinové produkce.

Recenze výstavy Sdružení výtvarníků v Obecním domě z října roku 1934 je jednou z posledních zmínek o Sergeji Makovi v českých periodikách. Začátkem listopadu se dozvídáme z krátké zprávy v *Prager Presse*,¹⁴⁵ že Mako vystavuje

¹⁴¹ Informace o historii a činnosti skupiny především ve sborníku vydaném k desátému výročí její existence: Bohuslav Stanislav URBAN / Adolf FELIX: SV 34. Sborník výtvarného umění, Praha 1934.

¹⁴² XLII. členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze (kat. výst.), Praha 1931.

¹⁴³ Spolupráce nakonec selhala kvůli špatné organizaci. Více o vztahu Sdružení výtvarníků k abstraktní malbě v: Hana ROUSOVÁ: Abstrakce třicátých let, in.: LAHODA et al. (pozn. 1), 301-321, cit. 304-305.

¹⁴⁴ XLVII. členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze (kat. výst.), Praha 1932.

¹⁴⁵ [mh]: Sergej Mako, in: *Prager Presse* č. 305, 7. listopadu 1934, 10.

v galerii L'Artistique v Nice a že se po uzavření výstavy 15. listopadu vrátí do Prahy. Největší pozornost francouzského publika podle recenzenta vzbudil stejně jako v Praze Makův *Mongolský cyklus*, respektive autorův „eurasijský“ způsob malby. Na podzim roku 1934 se Mako pravděpodobně už do Prahy nevrátil. Buď v této době nebo brzy poté se usazuje ve Francii a definitivně mizí z pražského kulturního života. Politické změny třicátých let a následně druhá světová válka zasáhly zásadně do osudů většiny výtvarníků ruského a ukrajinského exilu. Do emigrace dále na západ následovali Sergeje Maka brzy i další Skytové. Ve Francii našli nový domov Alexandr Orlov a Alexandr Golovin. Život Grigorije Musatova ukončil o několik let později v Praze infarkt, když se malíř dozvěděl o napadení Sovětského svazu, Jevgenij Bržezinskij zemřel v květnu 1945 při bojích na barikádách. Z emigrantů z Ruska a Ukrajiny, kteří vystavovali se Skyty ve Francouzském ústavu, dožili po válce v Československu pouze Nikolaj Rodionov a Jurij Vovk.

6. Tvorba „Skytů“ v uměleckých sbírkách meziválečné Prahy

Ve dvacátých a třicátých letech vznikalo v Praze několik velkých sbírek zaměřených na umělce ruského exilu. Zatímco Jiří Karásek ze Lvovic napomáhal integraci pražských emigračních výtvarníků do českého kulturního života a podporoval řadu mladých a téměř neznámých autorů, sbírky pražského Slovanského ústavu a Ruského kulturně-historického muzea na Zbraslavském zámku naopak shromažďovaly primárně tvorbu autorů známých jmen a zaměřovaly se na umělce žijící i v dalších evropských centrech ruské diaspory. Kolekce Jiřího Karáska ze Lvovic dnes tvoří součást uměleckých sbírek Památníku národního písemnictví na Strahově a je jediným velkým dochovaným souborem ruského umění z meziválečného období v Praze.

Kolekce ruského a ukrajinského umění Karáskovy galerie začala vznikat už na začátku druhé poloviny dvacátých let, krátce poté, co Jiří Karásek daroval své umělecké sbírky Československé obci sokolské, jejímž řádným členem se zároveň stal, a zpřístupnil ji v několika sálech Tyršova domu na Újezdě. Původně se Karásek zajímal ze slovanských zemí jen o polskou produkci a tvorba umělců z Ruska, Ukrajiny a dalších zemí začala do jeho sbírky přibývat až druhotně, hlavně z podnětu organizace, která poskytovala sbírce své prostory. Karásek se také příliš nezajímal o soudobou uměleckou tvorbu. Jeho sběratelská činnost se soustředovala spíše na starší umění, což se odrazilo v tom, že přírůstky uměleckých děl z meziválečného období pocházejí téměř výhradně z darů samotných umělců a nevytvářejí žádný koncepční a ucelený soubor.

Díla, která z pověření T. G. Masaryka nakupovalo Ministerstvo školství a národní osvěty z výstav slovanských autorů a která byla jako dlouhodobá zápůjčka umístěna v Karáskově galerii, musela být v roce 1949 svěřena a dnes

součást sbírky netvoří.¹⁴⁶ Tyto přírůstky měl na starosti historik umění V. V. Štech a lze si představit, že i několik děl Borise Grigorjeva z majetku ministerstva včetně rozměrných *Tváří světa* z let 1920-1931, které byly vystaveny v roce 1935 na expozici ruského umění pořádané pražským Slovanským ústavem, patřilo do této sbírky, která byla svého času součástí Karáskovy galerie. Díla ruských a ukrajinských výtvarníků, dodnes uchovaná ve sbírkách Památníku, jsou tedy z naprosté většiny práce emigrantů, kteří žili mezi válkami v Praze, a značnou část kolekce tvoří i díla umělců, kteří prošli skupinou Skify. S Jiřím Karáskem je pravděpodobně často pojil spíše přátelský vztah, někteří z nich pro básníkovu galerii vykonávali potřebné restaurátorské práce, sochař Jevgenij Bržezinskij se podílel i na akvizicích Karáskovy sbírky.¹⁴⁷ V galerii proběhla výstava Svazu ruských umělců v Československu,¹⁴⁸ Alexandru Orlovovi a Nikolaji Rodionovovi uspořádal Karásek v letech 1933-1934 v Tyršově domě samostatné výstavy. Dnes se v ruské sbírce Karáskovy galerie nachází celkem 621 prací: 59 olejů a akvarelů, 299 kreseb, 54 plastik, 206 grafických listů a 3 plakáty.¹⁴⁹ Důležitou součástí sbírky je 29 plastik Alexandra Golovina [20-21], který je Karáskově galerii věnoval před tím, než v roce 1927 emigroval do Francie, v Památníku se dnes nachází i velká kolekce kreseb a plastik Jevgenije Bržezinského [22-23], kreseb Sergeje Maka [32] a Jurije Vovka [11-13], maleb a kreseb Alexandra Orlova [9] a Nikolaje Rodionova včetně souboru prací posledně jmenovaného pro deník *Prager Presse*.

S několikaletým zpožděním za Karáskovou galerií začala vznikat sbírka ruského umění v pražském Slovanském ústavu. Oproti kolekci vystavené v Tyršově domě se vyznačovala vědeckým přístupem a promyšlenou koncepcí,

¹⁴⁶ DAČEVA 2001 (pozn. 8), 231.

¹⁴⁷ Ibidem, 232.

¹⁴⁸ LEJKIND et al. (pozn. 66), 30. V čele svazu stáli architekt Vladimír Brandt, sochaři Alexandr Golovin a Jevgenij Bržezinskij, malíři Platon Dějev, Jevgenij Kalabin a Natalia Stutzer (Jahůdková).

¹⁴⁹ DAČEVA 2001 (pozn. 8), 231.

za kterou stál historik umění a přímý pokračovatel N. P. Kondakova Nikolaj Okuněv. Ten přišel do Prahy v roce 1923 podobně jako mnoho dalších ruských intelektuálů na pozvání Ministerstva zahraničních věcí a kromě Semináře pro byzantské a východoslovanské umění pražské univerzity, který vedl od roku 1929, se angažoval ve Slovanském ústavu, kde začal na počátku třicátých let z jeho podnětu vznikat archiv slovanského umění i samostatná umělecká sbírka.¹⁵⁰ Archiv shromažďující informace převážně o ruských tvůrcích žijících v emigraci evidoval už v roce 1933, přibližně rok po svém vzniku, 468 ruských malířů, 51 sochařů a 35 architektů.¹⁵¹ Tato kartotéka soudobých umělců měla posloužit mimo jiné Okuněvově připravovanému slovníku ruských umělců, který však nebyl nikdy dokončen. Okuněv byl sice v první řadě odborníkem na staré ruské, byzantské a srbské umění, zajímal se ale i o soudobou tvorbu ruských emigrantů a přes omezené finanční prostředky Slovanského ústavu se mu podařilo vytvořit sbírku vyznačující se velmi vysokou úrovní. Mezi prvními díly sbírky slovanského umění byly obrazy Natalie Gončarovy a jednoho ze zakladatelů skupiny Mir iskusstva Alexandra Benoise.

Skutečnost, že sbírky byly špatně přístupny širší veřejnosti, vyústila už brzy po jejím založení v záměr pořádat pravidelně výstavy slovanského umění.¹⁵² Na výstavu ruského umění, která proběhla od března do léta roku 1935 v Clam-Gallasově paláci, měla navázat celá řada dalších přehlídek, představující umělce z různých slovanských zemí. Výstava sice proběhla jen jedna, zato se ale Okuněvovi podařilo shromáždit v Praze skutečně úctyhodnou kolekci prací. Více než čtyřista padesát obrazů, kreseb a soch bylo rozděleno do

¹⁵⁰ Julie JANČÁRKOVÁ: Nikolaj L'vovič Okuněv: Archiv i Galerija slavjanskogo iskusstva, in: Marina DOSTAL' (ed.): Rossijskije učenyje-gumanitarii v mežvojennoj Čechoslovakii, Moskva 2008, 140-147, cit. 141.

¹⁵¹ Julie JANČÁRKOVÁ: Nikolaj Okunev und die „Erste historische Ausstellung russischer Malerei und Plastik (18.-20. Jh.)“ in Prag, in: Adalbert J. M. DAVIDS / Fedor B. POLJAKOV (ed.): Die russische Diaspora in Europa im 20. Jahrhundert. Religiöses und kulturelles Leben, Frankfurt am Main 2008, 215-234, cit. 216.

¹⁵² JANČÁRKOVÁ (pozn. 150), 143.

dvou částí, z nichž jedna, umístěná v prvním poschodí Clam-Gallasova paláce, mapovala umění osmnáctého a devatenáctého století, v druhém poschodí byla představena kolekce umění dvacátého století.¹⁵³ Výstava byla sestavena převážně z děl z evropských soukromých sbírek, a právě absence prací ze Sovětského svazu se stala předmětem kritiky některých recenzentů výstavy.¹⁵⁴ O výstavu se ještě před jejím zahájením zajímal i Emil Filla, který se v únoru 1935 zúčastnil jedné ze schůzí výstavní komise, aby ji informoval o chystané výstavě sovětského umění pořádané spolkem Mánes.¹⁵⁵ Spory o zahrnutí sovětských umělců vedly zřejmě k odstoupení části výstavní komise včetně Jaroslava Květa, Františka Kovárny a Václava Volavky, kteří museli být na poslední chvíli nahrazeni Antonínem Matějčkem, Zdeňkem Wirthem a několika dalšími osobnostmi.¹⁵⁶ Díky Okuněvovým organizačním schopnostem se přes veškeré komplikace podařilo uspořádat výstavu, která přitáhla pozornost široké veřejnosti a poskytla příležitost, aby do Prahy přijela celá řada významných umělců ruské emigrace. Plakát k výstavě vytvořila Natalia Gončarova, která se zároveň představila na výstavě čtyřmi plátny. Ze členů někdejší skupiny Skify vystavovali v Clam-Gallasově paláci Boris Grigorjev, Grigorij Musatov, Alexandr Golovin a Alexandr Orlov. Tři v té době v Praze žijící umělci vystavili ukázky své aktuální tvorby, Musatov a Golovin po dvou pracích z let 1934 a 1935 a Orlov jeden olej z roku 1934. Od Grigorjeva byly na výstavě k vidění kromě už zmiňovaných *Tváří světa* čtyři kvaše rovněž z majetku Ministerstva školství a jedna kresba patřící Slovanskému ústavu. Výstavní katalog doplnil Okuněv o biografické informace o vystavujících a stručný text o dějinách ruského umění.

Kromě Karáskovy galerie byly od poloviny třicátých let práce ruských emigračních umělců v Praze vystaveny ještě ve stálé sbírce Ruského kulturně-

¹⁵³ JANČÁRKOVÁ (pozn. 151), 218.

¹⁵⁴ Ibidem, 227-228.

¹⁵⁵ Ibidem, 222.

¹⁵⁶ Ibidem, 224-225.

historického muzea na zbraslavském zámku. Podobně jako kolekce představená v Tyršově domě i sbírka Ruského kulturně-historického muzea pocházela z větší části z darů umělců. Muzeum vzniklo z popudu Ruské svobodné univerzity v Praze už na konci roku 1933,¹⁵⁷ vhodné prostory získalo ale až roku 1935 díky Karlu Kramářovi. Ten se za iniciátory akce zaručil u sponzora, Pražské městské spořitelny, a dokonce přiměl svého přítele Cyrila Bartoně, aby muzeu vyhradil část svého zámku na Zbraslavi. Prvním ředitelem muzea se stal Valentin Bulgakov¹⁵⁸ a zůstal jím až do roku 1941, kdy byl zatčen a po krátkém pobytu ve vězení na Pankráci uvězněn v německém internačním táboře v blízkosti města Weissenburg.¹⁵⁹ Po konci války předal dobrovolně sbírky muzea do Sovětského svazu a sám se roku 1948 rozhodl pro návrat do Ruska. Vzhledem k Bulgakovově snaze o repatriaci se zdá být pravděpodobné, že i sbírku zbraslavského muzea sestavoval se záměrem přivést ji s sebou do Ruska. Bulgakov nejspíš věřil, že i zpátky v Sovětském svazu mu bude umožněno působit v čele muzea a spravovat a rozšiřovat jeho sbírky. Ty se ale po převozu nenávratně rozptýlily po ruských galeriích a muzeích a Bulgakovovi bylo umožněno nastoupit alespoň na místo správce Muzea L. N. Tolstého v Jasné Poljaně.¹⁶⁰

Informace o sbírkách zbraslavského muzea poskytuje především katalog sbírky obsahující i stručné biografické texty o autorech vystavených děl, který vydal v roce 1938 Bulgakov společně s rižským umělcem Alexejem Jupatovem.¹⁶¹

¹⁵⁷ Dmitrij SEVERJUCHIN: *Russkaja chudožestvennaja emigracija 1917 – 1939*, Sankt-Petěrburg 2003, 51.

¹⁵⁸ Valentin Bulgakov (1886-1966) byl z Ruska vyhoštěn v roce 1923 za propagaci Tolstého učení. Po příjezdu do Československa se zapojil do aktivit spolku Nový Jeruzalém, který měl pod vedením Přemysla Pittera „pěstovat duchovní poznání Kristova učení.“ Ve spolku se angažoval mj. i František Bílek. Roku 1936 se stal Valentin Bulgakov předsedou Mezinárodního hnutí pro křesťanský komunismus. Srov.: Jiří KŘEŠŤAN: Valentin Bulgakov a radikální pacifisté v Československu, in: Václav VEBER (ed.): *Ruská a ukrajinská emigrace v ČSR v letech 1918 – 1945*, Sborník studií 3, Praha 1995, 26-31; Marta ZAHRAVNÍKOVÁ: Valentin Fjodorovič Bulgakov (1886-1966). *Písemná pozůstalost*, Praha 1998.

¹⁵⁹ Valentin BULGAKOV: *Vstreči s chudožnikami*, Leningrad 1968, 295.

¹⁶⁰ O návrat do Sovětského svazu žádal Bulgakov neúspěšně už v roce 1926. Vladimír BYSTROV, *Z Prahy do GULAGu aneb překáželi*, Praha 1999, 94-95.

¹⁶¹ Valentin BULGAKOV / Alexej JUPATOV: *Ruskoje iskusstvo za rubežom*, Praga / Riga 1938.

Zbraslavské muzeum shromažďovalo různorodé materiály, které se nějakým způsobem vztahovaly k historii, tvorbě a životu emigrantů. V části muzea vyhrazené pro uměleckou sbírku bylo vystaveno 396 obrazů, kreseb a soch ruských emigračních umělců, další oddělení muzea byla věnována tvorbě emigračních architektů, historii emigrace a ruskému dávnověku, část budovy zabírala knihovna shromažďující vzácné knihy o Rusku. Muzeum se nezaměřovalo zdaleka jen na ruské umělce působící v ČSR, část sbírky přivezl například v roce 1937 Bulgakov z Paříže, Jupatov zase získával díla od umělců pracujících v Rize. Velká část akvizic pochází z dalších evropských měst, především z Tallinu, Říma, Milána a Berlína. V knize *Setkání s umělci* (Vstreči s chudožnikami), která vyšla posmrtně v Sovětském svazu,¹⁶² líčí Bulgakov z části právě to, jak získával od výtvarníků na různých místech Evropy umělecká díla pro „svoji“ zbraslavskou sbírku. Takto získal darem i obraz *V tropech* (V tropikach) od Borise Grigorjeva, kterého navštívil v Paříži přibližně rok před malířovou smrtí. Ve vzpomínkové knize Bulgakov líčí, jak Grigorjevovi popsal činnost zbraslavského muzea a ukázal mu fotografie zámku a jak malíř vybral jeden z nejpůsobivějších obrazů, který zrovna v ateliéru měl.¹⁶³

Chybějící přesnější informace o sbírce Slovanského ústavu, jehož sbírka vznikala v podstatě ve stejné době a za podobné finanční situace, neumožňují srovnat zaměření a sběratelské zájmy obou významných osobností pražského ruského exilu. Bulgakov se jeví jako člověk relativně konzervativního vkusu, který se spíše než na mladé, progresivní umělce zaměřoval na zavedená jména, přičemž zvláštní zájem jevil o tvorbu Nikolaje Rericha. Kladl si za cíl vytvořit uměleckou sbírku, která by reprezentovala umění ruských autorů ve všech hlavních evropských centrech emigrace. V samostatném sálu muzea bylo vystaveno patnáct Rerichových obrazů a tři jeho syna Svjatoslava. Valentin

¹⁶² BULGAKOV (pozn. 159).

¹⁶³ BULGAKOV (pozn. 159), 220-222.

Bulgakov uspořádal ve zbraslavském muzeu i několik výstav ruských umělců – například v roce 1936 zde proběhla výstava Ilji Repina, další rok představilo muzeum dílo Filipa Maljavina.

Závěr

Nad historií skupiny Skify se stále vznáší celá řada nezodpovězených otázek. Ani na konci této práce si netroufám rozhodnout, podařilo-li se Makovi alespoň do určité míry přenést eurasijskou koncepci na styl, kterým maloval své Mongoly a který se z dnešního pohledu ani v nejodvážnějších polohách nedostává daleko za hranici tradic evropského expresionismu. Bez definitivní odpovědi zůstává také otázka, proč vkládal Jaromír Pečírka do Sergeje Maka a jeho skupiny takové naděje a nakolik byla proklamovaná jinakost tvorby Maka a jeho kolegů srozumitelná a sdílná pro širší diváckou obec. Z rozmanité tvorby členů skupiny Skify je jasné, že každý z umělců, který s Makem na začátku třicátých let vystavoval v pražském Francouzském ústavu, měl vlastní výtvarný názor a že kromě předsedy skupiny nikdo zřetelně neusiloval o „eurasijský“ způsob malby, ať už hledáním stylu či výběrem témat. Každý z členů měl své vlastní inspirační zdroje, od ruské avantgardy po francouzskou školu, k žádnému stylovému sjednocení na základě eurasijské ideologie v rámci skupiny však nedošlo. Snažit se najít společné prvky v dílech více autorů skupiny je obtížné. Mako se pohyboval na široké škále mezi expresionismem, krotkou podobou evropské avantgardy a jakýmsi neoklasicismem, které střídal podle tematického zaměření obrazů, Musatovův styl vychází do značné míry z ruské avantgardy, nebyl ale nikdy natolik vyhrocený, aby nemohl bez problémů souznít s tvorbou umělců Umělecké besedy. Tápání v hledání osobitého stylu je možné sledovat i u Alexandra Golovina.

Snad právě Makův a Golovinův příklad vypovídá nejvíc o situaci celé výtvarné emigrace – autoři, kteří opustili svoji vlast, aniž by si stihli najít vlastní styl, a kteří ztratili kontakt s děním v tehdy už sovětském Rusku, prokazovali často jistou stylovou bezradnost. Bránili se přijetí místní tradice a dlouhý pobyt

v emigraci je připravoval o možnost navázat na tradice ruské. Právě z tohoto dilematu vycházejí snahy skupiny Skify. Program Makovy skupiny je proto především pokusem, spíše neúspěšným, o překonání tohoto rozporu, o vytvoření takového stylu, který by ani nekomunikoval s aktuálním děním v Rusku, ani by se neopíral o výtvarné tradice hostitelských zemí. Situace výtvarníků v emigraci vytvořila vzduchoprázdno, které se Mako pokusil vyplnit vágní formulací stylu, opírajícího se o starší ruské umění, aniž by si ale vypůjčoval konkrétní motivy z umění kočovných národů, ze staroruských nebo byzantských tradic. Výsledkem byla nepřesvědčivá kombinace expresionismu a francouzské školy, z pohledu evropského umění té doby konvenční a nevyznačující se ničím novým. Umělecký program Sergeje Maka, velmi neskromný a snad původně i mající jistou potenci pro vytvoření nového stylu, tak dalece přesáhl možnosti autorova výtvarného projevu.

Zde se dostáváme k otázce, jak vnímala snahy ruské a ukrajinské výtvarné emigrace česká společnost a mohly-li být aktivity emigračních tvůrců inspirativní pro českou výtvarnou scénu. Spíše konzervativní nastavení většiny emigračních autorů žijících v Praze mělo za následek, že na české výtvarné scéně zakotvili ruští a ukrajinští malíři a sochaři převážně v méně progresivních skupinách, jako bylo již výše diskutované Sdružení výtvarníků v Praze. Většímu zapojení do aktivit avantgardy mohla bránit i levicová orientace velké části české meziválečné inteligence, která spíše než zájmu o emigraci napomáhala stykům se Sovětským svazem. Tuto situaci ostatně dobře ilustrují problémy, se kterými se potýkal Nikolaj Okuněv při pořádání výstavy ruského umění v polovině třicátých let.

Z celého tématu, kterým se zabývám v této práci, pro mě zůstává nejzáhadnější role teoretika Jaromíra Pečírky. Makův „eurasijský“ způsob malby líčil jako něco Evropě nepřátelského, záhadného, jako něco, co ho přitahovalo,

aniž by zcela přesvědčivě vysvětlil proč. Z jakého důvodu Pečírku tak oslovila zjevně utopická představa umění zbaveného západního vlivu? Proč kladl takový důraz na Makovo „skytství“ ještě v době, kdy už bylo celé eurasijské hnutí dávno za zenitem a kdy Mako, opouštějící Prahu, vystavil v Obecním domě na výstavě Sdružení výtvarníků jediný obraz? Vinou chybějících archivních dokumentů z Pečírkovy pozůstalosti musíme nechat tyto otázky otevřené. Svoji roli v Pečírkově zájmu o skupinu Skyty mohl sehrát František Kubka a časopis *Prager Presse*, ale jak velká tato role byla, zůstává i nadále otázkou.

Domnělá cizorodost a jinakost Sergeje Mako a dalších autorů skupiny Skify se z dobových diskuzí zdá být všeobecně srozumitelná. Pečírka prezentoval Makovu tvorbu jako určité „zrcadlo jinakosti“, jeho obrazy podle Pečírky i Kubky obsahovaly divokost neznámou z českého umění, dokonce z nich byla podle nich cítit záhadná ruská duše. V něčem tedy Makův způsob vymezování se vůči západním tradicím sdělný byl. Jak jsem naznačil v předchozím textu, uvažovat o programu Skytů jako o projevu exotismu by bylo zavádějící a například kritiku skupinového programu z pera Viktora Nikodéma chápu spíše jako projev nepochopení. Exotismus jako odklon od vlastní tradice a snaha čerpat z jiných, cizích tradic neodpovídá tomu, o co Sergej Mako usiloval. U něj se jednalo o uplný opak, totiž o pomyslný únik z cizího prostředí, ve kterém se vinou okolností ocitl, a příklon k vlastní tradici, jejíž možná ztráta v něm vzbuzovala obavy. Šlo tedy o jiný způsob vymezování, v našem prostředí skutečně nový. Mako se v duchu teorií, které razil Dmytro Antonovyč v Ukrajinském studiu výtvarných umění v Praze, snažil najít v sobě projev vlastní kultury, který by mu pomohl obejít se bez výtvarných tradic západní Evropy. Pokud bychom chtěli srovnat způsob, jakým se Sergej Mako vyrovnával s touto situací a jakým prezentoval za pomoci tohoto dovnitř obráceného exotismu svoji identitu, s kontextem výtvarného umění ruské a ukrajinské emigrace jako takové,

vyžadovalo by to zmapování celé řady dosud nediskutovaných témat. Znamenalo by to především prozkoumat reflexe eurasijské ideologie ve výtvarném umění emigrace v jejích dalších evropských i mimoevropských centrech. I tuto otázku proto nechávám otevřenou.

Role Skytů byla v kontextu prvorepublikové výtvarné scény okrajová, přesto jsou někteří členové skupiny zapomenuti neprávem. Byl-li například ohlas Grigorjevovy pražské výstavy takový, jak tvrdí například Jeleněv v knize *Rusové v Praze*, pak mohl zanechat určitou stopu i v tvorbě některých českých autorů. Výraznou roli v meziválečném umění měl i Grigorij Musatov a v menší míře i Alexandr Golovin. Pozornost by si v budoucnu zasloužili i Nikolaj Rodionov, Alexandr Orlov a Jurij Vovk. Budoucí zájem o celou problematiku by se neměl omezovat na kontext historie meziválečné emigrace z Ruska a Ukrajiny a výtvarníkům ze skupiny Skify by mělo být přiznáno místo, byť i okrajové, v rámci dějin českého meziválečného umění.

Prameny a literatura

Archivní fondy:

Národní archiv v Praze

Fond: Ministerstvo zahraničních věcí – Ruská pomocná akce

Fond: Předsednictvo ministerské rady 1919 – 1942

Fond: Policejní ředitelství Praha II – všeobecná spisovna 1931 - 1940

Archiv hl. města Prahy

Fond: Spolkový katastr 1930 – 1939

Okresní archiv Nymburk

Fond: Ukrajinská hospodářská akademie

Památník národního písemnictví

Fond: Karáskova galerie

Literatura:

[] 1921 – 1931 ist die Spitzmarke eines Riesengemäldes von Boris Grigorjev, in: Prager Presse č. 335, 7. 12. 1930, 7

XLII. členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze (kat. výst.), Praha 1931

XLVII. členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze (kat. výst.), Praha 1932

50. jubilejní členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze (kat. výst.), Praha 1934

ANDREYEV Catherine / SAVICKÝ Ivan: Russia Abroad. Prague and the Russian Diaspora, 1918 – 1938, New Haven / London 2004

ASSMANN Jan N. / DAČEVA Rumjana / JONÁKOVÁ Anna et al.: Sen o říši krásy. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic, Praha 2001

BARVÍKOVÁ Helena / BEDNAŘÍK Petr / ČAPKOVÁ Kateřina et al.: Exil v Praze a Československu 1918 – 1938. Katalog výstavy v Clam-Gallasově paláci v Praze, 27. 9. 2005 – 9. 1. 2006, Praha 2006

- BEISSWENGER Martin (ed.): Petr Nikolaevich Savitskii (1895-1968). A Bibliography of His Published Works, Prague 2008
- BĚLOŠEVSKÁ Ljubov (ed.): Duchovní proudy ruské a ukrajinské emigrace v Československé republice (1919 – 1939) (Méně známé aspekty), Praha 1999
- BLOK Alexandr: Dvanáct. Skythové, Praha 1957
- Boris D. Grigorjev (kat. výst.), Praha 1926
- BULGAKOV Valentin: Vstreči s chudožnikami, Leningrad 1968
- BULGAKOV Valentin / JUPATOV Alexej: Russkoje iskusstvo za rubežom, Praga / Riga 1938
- BYSTROV Vladimír: Z Prahy do GULAGu aneb překáželi, Praha 1999
- DANDOVÁ Marta / ZAHRADNÍKOVÁ Marta / DAČEVA Rumjana: Ruská a ukrajinská meziválečná emigrace ve fondech Památníku národního písemnictví, Praha 1999
- Eine neue Künstlervereinigung in Prag, in: Prager Presse č. 349, 24. 12. 1929, 6
- FELIX Adolf: B. S. Urban, Praha 1940
- [fd]: Malíř Rodionov, in: Národní osvobození, 1. října 1946, 5
- FILLA Emil: Stepní zvířecí styl (1932, 1935), in: idem: Práce oka, Praha 1982
- fk. [KUBKA František], Das Bekenntnis der „Skythen“, in: Prager Presse č. 134, 17. 05. 1931, 5
- GALEJEVA Tamara: Boris Grigorjev, Moskva 1995
- GLANC Tomáš / KLEŇHOVÁ Jana: Lexikon ruských avantgard 20. století, Praha 2005
- GREŠLÍK Vladislav (ed.): Svět Ivana Kulce. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha / Svidník 1980
- HALPERIN Charles: George Vernadsky, Euroasianism, the Mongols, and Russia, in: Slavic Review 41, 1982, 477-493
- HAUNER Milan: What Is Asia to Us? Russia's Asian Heartland Yesterday and Today, London / Sydney / Wellington 1990
- HAUSER Jakub: „Jsme Skythové – jsme Asiaté my...“ Eurasijství a umění meziválečné emigrace ze Sovětského svazu. Sergej Mako a skupina Skify, in:

Umění 2/2009, 172-184

HLAVÁČKOVÁ Hana J. (ed.): Ze sbírek bývalého Kondakovova institutu. Ikony, koptské textilie. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, 15. února – 16. dubna 1995, Praha 1995

[hm]: Malíř rybníků a doubrav (Alexandr Solovjev), in: Lidové noviny č. 340, 11. 12. 1943, 4

CHINYAEVA Elena: Russians outside Russia. The Émigré Community in Czechoslovakia 1918-1938, München 2001

JAHOVSKY Anatole: Grigorij Musatov. Anti-surrealismus, Praha 1931

JAKOBSON Roman: Jevrazija v svete jazykoznanija, Praga 1931

JANČÁRKOVÁ Julie: Chudožnik sam sebě zakon, in: Novij žurnal 224, 2001, 198-208

JANČÁRKOVÁ Julie: Kolekcijska professora Okuneva, in: Rodina 4, 2006, 93-95

JANČÁRKOVÁ Julie: Ruská kněžna M. K. Těniševová: Život a dílo v emigraci, in: Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století. Sborník příspěvků z mezinárodní odborné konference ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy ve dnech 11. a 12. října 2005, 297-304

JANČÁRKOVÁ Julie: Russkaja naučnaja tradicija v Prage. Bor'ba za samosochranenije, in: Slavia: Časopis pro slovanskou filologii 75, 2006, 123-135

JANČÁRKOVÁ Julie: Nikolaj Okunev und die „Erste historische Ausstellung russischer Malerei und Plastik (18.-20. Jh.)“ in Prag, in: DAVIDS Adalbert J. M. / POLJAKOV Fedor B. (ed.): Die russische Diaspora in Europa im 20. Jahrhundert. Religiöses und kulturelles Leben, Frankfurt am Main 2008, 215-234

JANČÁRKOVÁ Julie: Nikolaj L'vovič Okunev: Archiv i Galerija slavjanskogo iskusstva, in: DOSTAL' Marina (ed.): Rossijskije učenije-gumanitarii v mežvojennoj Čechoslovakii, Moskva 2008, 140-147

Katalog retrospektivní výstavy ruského malířství XVIII. – XX. stol. (kat. výst.), Praha 1936

kb. [KUBKA František]: Grigorjev und Medzycki werden als Mitglieder der Skythen-Gruppe in Prag ausstellen, in: Prager Presse č. 278, 14. října 1931, 7

[] Kollektivausstellung russischer Künstler in Paris (rec.), in: Prager Presse č. 155, 7. června 1932, 8

KOPECKÁ Lydie: Archeologický institut N. P. Kondakova 1925 – 1952. Inventář fondu, Praha 1999

KOPŘIVOVÁ Anastasie: Ruská, ukrajinská a běloruská emigrace v Praze. Adresář, Praha 1999

KOPŘIVOVÁ Anastasie: Střediska ruského emigrantského života v Praze (1921 – 1952), Praha 2001

KREPELKA Eva: Daten und Fakten zu Leben und Werk von Nadežda Mel'niková-Papoušková (1891 – 1978) (diplomová práce na Universität Wien), Wien 2000

KŠICOVÁ Danuše: Od moderny k avantgardě: rusko-české paralely, Brno 2007

KUBKA František: Obrat k Východu. „Slavjanofilské“ motivy v současné ruské filosofii a literatuře, in: Slovanský přehled 17, 1925, 183-192

KUBKA František: Pismo iz Pragi, in: Číslo 7-8, 1933, 256

[L.]: Mir Iskusstva. Vystavka kartin Sergija Mako (rec.), in: Illustrirovannaja Rossia, č. 9, 1935, 15

LAHODA Vojtěch: Ani mistr ani barbar: Emil Filla a skytské umění, in: BUKOVINSKÁ Beket / KONEČNÝ Lubomír (ed.), Ars longa: sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky, Praha 2003, 243-258

LEJKIND Oleg L. / MACHROV Kirill V. / SEVERJUCHIN Dmitrij J.: Chudožniki russkogo zarubežja. Biografičeskij slovar, Sankt-Petěrburg 1999

MÁGR Antonín Stanislav: Kulturní slavica v Prager Presse, Praha 1945

MAKOVSKIJ Sergij: Siluety russkich chudožnikov, Praga 1922

MAREK Josef Richard: Nikolaj Rodionov, in: Praha-Moskva roč. 1, č. 9, 1946, 18-19

MAREK Josef Richard: Ruské umění a Praha, in: Praha-Moskva roč. 2, č. 7, 1947, 182-185

MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ Naděžda: Boris Grigorjev, in: Rozpravy Aventina, roč. VII, 1931-32, č. 27, 218-19

MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ Naděžda: Kondakov: Příspěvky k dějinám středověkého umění a kultury (rec.), in: Volné směry XXVIII, 1930 – 1931, 66-70

MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ Naděžda: Po pražských výstavkách (rec.), in: Centralnaja Jevropa č. 4. duben 1932, 235-237

[mh]: Sergej Mako, in: Prager Presse č. 305, 7. listopadu 1934, 10

MUDRAK Myroslava M.: The Ukrainian Studio of Plastic Arts in Prague and the

- Art of Jan Kulec, in: Art Journal, Spring 1990, Vol. 49, No. 1, 36-43
- N. [NIKODÉM Viktor]: Skythové (Skifi) (rec.), in: Národní osvobození č. 154, 5. června 1931, 4
- N. [NIKODÉM Viktor]: Členská výstava Sdružení výtvarníků (rec.), in: Národní osvobození č. 331, 3. prosince 1931, 5
- PEČÍRKA Jaromír: Ausstellung im Gemeindehaus (rec.), in: Prager Presse č. 274, 7. října 1932, 7
- PEČÍRKA Jaromír: Ausstellung russischer Kunst (rec.), in: Prager Presse č. 75, 17. března 1935, 11
- PEČÍRKA Jaromír: Bilder von Sergěj Mako (rec.), in: Prager Presse č. 82, 23. března 1933, 6
- PEČÍRKA Jaromír: Die 50. Ausstellung des ‚Sdružení výtvarníků‘ (rec.), in: Prager Presse č. 276, 9. října 1934, 6
- PEČÍRKA Jaromír: Die Skythen (rec.), in: Prager Presse č. 142, 27. května 1931, 8
- PEČÍRKA Jaromír: Drei Ausstellungen (rec.), in: Prager Presse č. 80, 20. března 1932, 10
- PEČÍRKA Jaromír: Vier Prager Ausstellungen (rec.), in: Prager Presse č. 312, 18. listopadu 1931, 8
- PELENSKA Oksana: Ukrains'kyj portret na tli Pragy. Ukrains'ke mystěc'ke seredovyšče v mižvoennij Čecho-Slovaččyni, New York / Praga, 2005.
- [Penč]: Josef Valeský a Eugen Bržezinskij, in: Národní osvobození č. 156, 16. listopadu 1945, 3
- PEŠINA Jaroslav: Za Jaromírem Pečírkou (1891 – 1966), in: Umění 15, 1967, 83-84
- PETIŠKOVÁ Dagmar (ed.): Dmytro Antonovyč a ukrajinská uměnověda, Praha 2009
- PODANÝ Václav / BARVÍKOVÁ Hana: Emigrace z Ruska v meziválečném Československu. Prameny v českých, moravských a slezských archivech, Praha 2000
- POCHE Emanuel: Jaromír Pečírka sedmdesátníkem, in: Umění 9, 1961, 311-312
- POPOVYČ Volodymyr: Sergij Mako (1885-1958), in: Notatki z mistěctva. Ukrainian Art Digest, č. 22, 1982, 45-49

- POSTNIKOV Sergej P. (ed.): *Russkie v Prague 1918 – 1928*, Praha 1928, reprint Praha 1995
- PUTNA Martin C.: *Rusko mimo Rusko. Dějiny a kultura ruské umigrace 1917 – 1991*, Brno 1993
- RAEFF Marc: *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration, 1919 – 1939*, New York / Oxford 1990
- SAVICKIJ Petr: *Šestina světa (Rusko jako zeměpisný a historický celek)*, Praha 1933
- SAVICKÝ Ivan: *Osudová setkání. Češi v Rusku a Rusové v Čechách 1914 – 1938*, Praha 1999
- SAVICKÝ Nikolaj: O některých méně známých pramenech Tezí Pražského lingvistického kroužku, in: *Slovo a slovesnost* 52, 1991, 196-198
- Sergej Mako. *Souborná výstava (kat. výst.)*, Praha 1933
- SEVERJUCHIN Dmitrij: *Russkaja chudožestvennaja emigracija 1917 – 1939*, Sankt-Petěrburg 2003
- SEVERJUCHIN Dmitrij J. / LEJKIND Oleg L.: *Chudožniki ruskoj emigracii (1917 – 1941). Biografičeskij slovar*, Sankt-Petěrburg 1994
- SCHLÖGEL Karl (ed.): *Der große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941*, München 1994
- SCHULZOVÁ Alena: *Olomoucké působení Josefa Gabriela*, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas philosophica* 11, Olomouc 1993, 43-53
- Skupina slovanských umělců v Praze (kat. výst.), Praha 1931
- Skupina slovanských umělců v Praze (kat. výst.), Praha 1932
- SLAVICKÁ Milena: *Grigorij Musatov (1889 – 1941)*, Praha 1983
- SLAVICKÁ Milena (ed.): *Ruské malířství. Katalog sbírky stálé expozice Okresní galerie výtvarného umění Náchod, Náchod s.d.*
- STRUVE Gleb: *Russkaja literatura v izgnanii, Paris / Moskva* 1996
- TESKOVA Anna: *Nová literatura v pojetí jevrazijském*, in: *Slovanský přehled* 17, 1926, 306
- TOMAN Prokop: *Nový slovník československých výtvarných umělců, 2 díly*, Praha 1947

Ukrajinské studium výtvarných umění v Praze (kat. výst.), Praha 1924

Ukrajinské výtvarné umění v meziválečném Československu. Sborník příspěvků z mezinárodní konference Ukrajinské umění v meziválečném Československu, Praha 2005

URBAN Bohuslav Stanislav / FELIX Adolf: SV 34. Sborník výtvarného umění, Praha 1934

VEBER Václav (ed.): Ruská a ukrajinská emigrace v ČSR v letech 1918 – 1945, Sborník studií 1, Praha 1993

VEBER Václav (ed.): Ruská a ukrajinská emigrace v ČSR v letech 1918 – 1945, Sborník studií 2, Praha 1994

VEBER Václav (ed.): Ruská a ukrajinská emigrace v ČSR v letech 1918 – 1945, Sborník studií 3, Praha 1995

VEBER Václav (ed.): Ruská a ukrajinská emigrace v ČSR v letech 1918 – 1945, Praha 1996

VORÁČEK Emil: Eurasijství v ruském politickém myšlení, Praha 2004

ZAHRADNÍKOVÁ Marta: Valentin Fjodorovič Bulgakov (1886-1966). Písemná pozůstalost, Praha 1998

[] Z pražských výstav. Svaz ruských výtvarných umělců v ČSR (rec.), in: Národní osvobození č. 106, 5. června 1929, 5

[ZW]: Russische Kunstaussstellung in Paris (rec.), in: Prager Presse č. 165, 17. června 1932, 8

Resumé

Eurasijství se jako jeden z nejvýraznějších duchovních proudů meziválečné emigrace z Ruska promítlo do celé řady uměleckých a vědních oborů, kromě historie, lingvistiky a literatury i do výtvarného umění. Přenesení této teorie na výtvarnou tvorbu znamenalo programový odklon od západní výtvarné tradice a snahu o vytvoření nového vizuálního kódu, který by vyjádřil představu o divokém a antievropském základu ruské kultury. V prostředí početné pražské emigrační komunity se tato myšlenková koncepce promítla nejsilněji v tvorbě skupiny Skytové (Skify), kterou založil na konci 20. let malíř a profesor pražského Ukrajinského studia výtvarných umění Sergej Mako. Program skupiny formuloval kromě jejího předsedy historik umění Jaromír Pečírka a spisovatel a publicista František Kubka, kteří se oba pohybovali v blízkosti redakce německy psaného deníku *Prager Presse*. Členskou základnu uměleckého sdružení, které se představilo mezi léty 1931 a 1933 na třech výstavách ve Francouzském institutu Arnošta Denise v Praze, tvořili kromě Makových studentů Nikolaje Rodionova a Alexandra Orlova především malíř Grigorij Musatov, sochaři Jevgenij Bržezinskij a Alexandr Golovin a v Paříži žijící malíři Boris Grigorjev a Mykola Hluščenko. Se Skyty vystavovala i řada českých autorů, například B. S. Urban, dlouholetý předseda Sdružení výtvarníků v Praze, na jehož členských výstavách se pravidelně prezentovali i umělci ruského a ukrajinského exilu. Hlavním zdrojem informací o dílech výtvarné emigrace z Ruska a Ukrajiny je dnes sbírka básníka a sběratele Jiřího Karáska ze Lvovic, uchovaná v Památníku národního písemnictví v Praze. Díla členů skupiny Skytové zůstávají, s výjimkou Grigorije Musatova, dodnes zcela nezmapovaná.

Summary

Eurasianism was a strong intellectual movement among the interwar community of émigrés from Russia and it was reflected in a number of fields in the arts and sciences, including history, linguistics, literature and the fine arts. Transplanting this theory into the fine arts signified a departure from the Western artistic tradition and an attempt to create a new visual code that would express the idea of the wild and anti-European roots of Russian culture. In the large émigré community in Prague this concept was reflected most powerfully in the work of a group called the Scythians (Skify), which was founded at the end of the 1920's by the painter and professor of Ukrainian fine arts studies in Prague, Sergei Mako. The group's programme was formulated by its chair, the art historian Jaromír Pečírka, and the writer and journalist František Kubka, both of whom were linked to the editorial office of the German-language daily *Prager Presse*. The group had three exhibitions between 1931 and 1933 at Denis's French Institute in Prague and its membership base comprised Nikolai Rodionov and Alexandr Orlov, both of whom were students of Mako, and the painter Grigori Musatov, the sculptors Evgeni Brzezinski and Alexandr Golovin, and the Paris-based painters Boris Grigoriev and Mykola Hlushchenko. Czech artists exhibited alongside the Scythians, for instance, B. S. Urban, long-time chair of the Association of Artists in Prague, whose member exhibitions also regularly presented work by Russian and Ukrainian artists in exile. Today the main source of information about works by émigrés from Russia and Ukraine is the collection that belonged to the poet and collector Jiří Karásek of Lvovice, which is housed in the Museum of Czech Literature in Prague. Works by members of the Scythians, with the exception of the work by Grigori Musatov, have to date yet to be fully studied.

Seznam vyobrazení

1. Fotografie Sergeje Maka, s. d., rozměry neuvedeny, Sbírka A. Kopřivové. Foto: Archiv autora.
2. Fotografie Ateliéru Sergeje Maka na Ukrajinském studiu výtvarných umění, s. d., rozměry neuvedeny. Foto: Archiv autora.
3. Obálka Katalogu výstavy Skupiny slovanských umělců, 1931. Foto: Archiv autora.
4. Sergej Mako: Mongol, s. d., rozměry neuvedeny, nezvěstné. Reprodukce z knihy: Skupina slovanských umělců (kat. výst.), Praha 1931, nepag.
5. Sergej Mako: Portrét malíře Musatova, s. d., olej, plátno, 92 x 72 cm, soukromá sbírka. Foto: Dorotheum Praha.
6. Sergej Mako: Portrét, s. d., rozměry neuvedeny, nezvěstné. Reprodukce z knihy: Skupina slovanských umělců (kat. výst.), Praha 1931, nepag.
7. Mykola Gloutchenko: Pastel, s. d., rozměry neuvedeny, nezvěstné. Reprodukce z knihy: Skupina slovanských umělců (kat. výst.), Praha 1931, nepag.
8. Alexandr Orlov: Pierrot, 1931, rozměry neuvedeny, nezvěstné. Reprodukce z knihy: Skupina slovanských umělců (kat. výst.), Praha 1931, nepag.
9. Alexandr Orlov: Hlava ryšavého muže, 1932, olej, plátno na překližce, 47 x 34 cm, Památník národního písemnictví. Reprodukce z knihy: Jan N. ASSMANN / Rumjana DAČEVA / Anna JONÁKOVÁ et al.: Sen o říši krásy. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic, Praha 2001, 229.
10. Nikolaj Rodionov: Piják, s. d., rozměry neuvedeny, nezvěstné. Reprodukce z knihy: Skupina slovanských umělců (kat. výst.), Praha 1931, nepag.
11. Jurij Wowk: Návrh na pozvánku na Karneval malířů, sochařů a architektů (Karikatura Sergeje Maka), s. d., akvarel, papír, 17 x 12,2 cm, Památník národního písemnictví. Foto: Památník národního písemnictví.
12. Jurij Wowk: Tatar na koni, 1928, tuš, papír, 24,5 x 17,8 cm, Památník národního písemnictví. Foto: Památník národního písemnictví.
13. Jurij Wowk: Portrét Alexandra Orlova, 1926, tužka, papír, 24,5 x 18,5 cm, Památník národního písemnictví. Foto: Památník národního písemnictví.

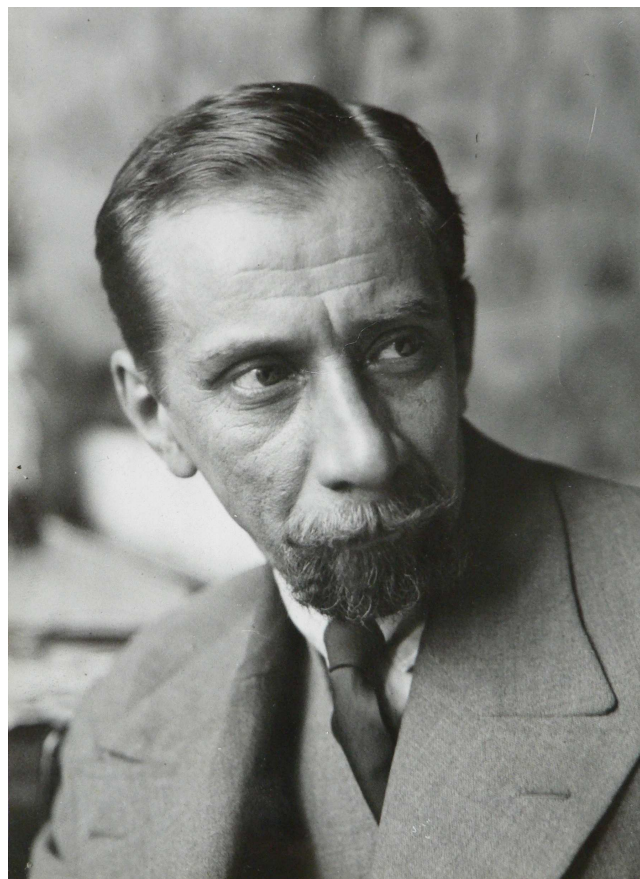
14. Obálka Katalogu výstavy Skupiny slovanských umělců, 1932. Foto: Archiv autora.
15. Grigorij Musatov: V lóži, 1926, olej, plátno, 100 x 83 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z článku: Jakub HAUSER: „Jsme Skythové – jsme Asiaté my...“ Eurasijství a umění meziválečné emigrace ze Sovětského svazu. Sergej Mako a skupina Skify, in: Umění 2/2009, 172-184, 175.
16. Boris Grigorjev: Tváře světa, 1920 – 1931, olej, překližka, 250 x 521 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z článku: Jakub HAUSER: „Jsme Skythové – jsme Asiaté my...“ Eurasijství a umění meziválečné emigrace ze Sovětského svazu. Sergej Mako a skupina Skify, in: Umění 2/2009, 172-184, 177.
17. Boris Grigorjev: Portrét Sergeje Rachmaninova, 1930, tempera, karton, 50 x 35 cm, Státní Glinkovo muzeum hudební kultury, Moskva. Reprodukce z knihy: Tamara GALEJEVA: Boris Grigorjev, Moskva 1995, 30.
18. Boris Grigorjev: Ruská dívka, kolem 1932, tempera, karton, 28,7 x 42,7 cm, Památník národního písemnictví. Reprodukce z knihy: Jan N. ASSMANN / Rumjana DAČEVA / Anna JONÁKOVÁ et al.: Sen o říši krásy. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic, Praha 2001, 230.
19. Alexandr Golovin: Podobizna, s. d., bronz, rozměry neuvedeny, nezvěstné. Reprodukce z knihy: Bohuslav Stanislav URBAN / Adolf FELIX: SV 34. Sborník výtvarného umění, Praha 1934, 27.
20. Alexandr Golovin: Stvoření Rusa, po 1920, pálená hlína, v. 34,5 cm, Památník národního písemnictví. Foto: Památník národního písemnictví.
21. Alexandr Golovin: Tatarský hudebník, po 1920, patinovaná sádra, v. 37 cm, Památník národního písemnictví. Foto: Památník národního písemnictví.
22. Evgenij Bržezinskij: Diana, 30. léta 20. stol., patinovaná sádra, v. 90 cm, Památník národního písemnictví. Reprodukce z knihy: Jan N. ASSMANN / Rumjana DAČEVA / Anna JONÁKOVÁ et al.: Sen o říši krásy. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic, Praha 2001, 226.
23. Evgenij Bržezinskij: Podobizna muže, 1938, tuš, papír, 40,4 x 31,3 cm, Památník národního písemnictví. Reprodukce z knihy: Jan N. ASSMANN / Rumjana DAČEVA / Anna JONÁKOVÁ et al.: Sen o říši krásy. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic, Praha 2001, 224.
24. Obálka katalogu: Sergej Mako. Souborná výstava, 1933. Foto: Archiv autora.
25. Sergej Mako: Mongol, s. d., rozměry neuvedeny, nezvěstné. Reprodukce

z knihy: Sergej Mako. Souborná výstava (kat. výst.), Praha 1933, nepag.

26. Sergej Mako: Mongol, s. d., rozměry neuvedeny, nezvěstné. Reprodukce z knihy: Sergej Mako. Souborná výstava (kat. výst.), Praha 1933, nepag.
27. Sergej Mako: Mongol, s. d., rozměry neuvedeny, nezvěstné. Reprodukce z knihy: Sergej Mako. Souborná výstava (kat. výst.), Praha 1933, nepag.
28. Sergej Mako: Ženský portrét, s. d., 33 x 26,6 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Oksana PELENSKA: Ukrains'kyj portret na tli Prahy. Ukrains'ke mystč'ke seredovyšče v mižvoennij Čecho-Slovaččyni, New York / Praga, 2005, 160.
29. Sergej Mako: Podobizna ženy, 1936, olej, plátno, 74 x 60 cm, soukromá sbírka. Foto: Artnet.com.
30. Sergej Mako: Žena s papouškem, s. d., olej, plátno, 100 x 80 cm, soukromá sbírka. Foto: Dorotheum Praha.
31. Sergej Mako: Mongol, s. d., rozměry neuvedeny, nezvěstné. Reprodukce z knihy: Bohuslav Stanislav URBAN / Adolf FELIX: SV 34. Sborník výtvarného umění, Praha 1934, 28.
32. Sergej Mako: Podobizna mladé ženy, 1932, tužka, papír, 45 x 31,5 cm, Památník národního písemnictví. Reprodukce z knihy: Jan N. ASSMANN / Rumjana DAČEVA / Anna JONÁKOVÁ et al.: Sen o říši krásy. Sběrka Jiřího Karáska ze Lvovic, Praha 2001, 228.

Obrazová příloha

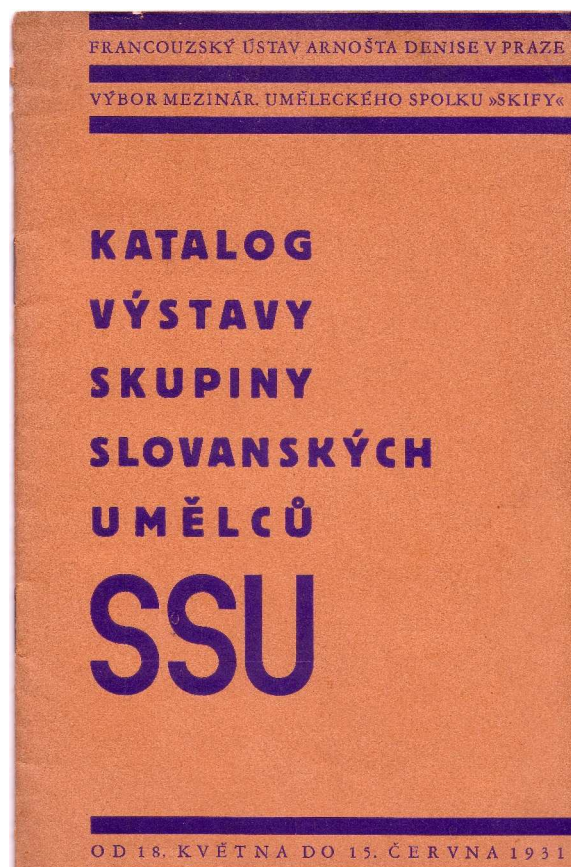
1. Fotografie Sergeje Maka, s. d., rozměry neuvedeny, Sbírka A. Kopřivové.



2. Fotografie Ateliéru Sergeje Maka na Ukrajinském studiu výtvarných umění, s. d., rozměry neuvedeny.



3. Obálka Katalogu výstavy Skupiny slovanských umělců, 1931.



4. Sergej Mako: Mongol, s. d., rozměry neuvedeny, nezvěstné.



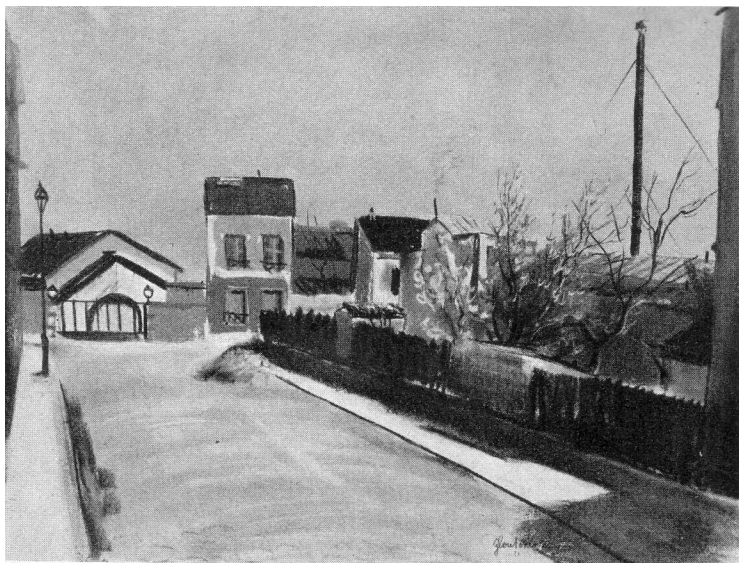
5. Sergej Mako: Portrét malíře
Musatova, s. d., olej, plátno, 92 x
72 cm, soukromá sbírka.



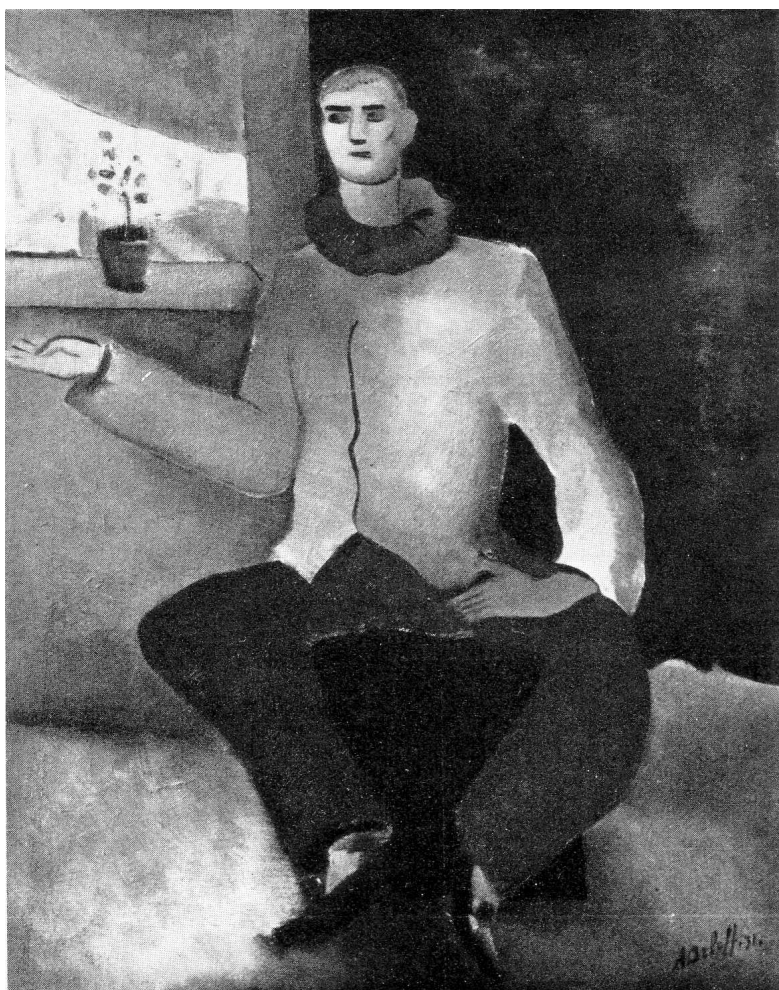
6. Sergej Mako: Portrét, s. d., rozměry
neuvedeny, nezvěstné.



7. Mykola Gloutchenko:
Pastel, s. d., rozměry neuvedeny,
nezvěstné.



8. Alexandr Orlov: Pierrot, 1931,
rozměry neuvedeny, nezvěstné.



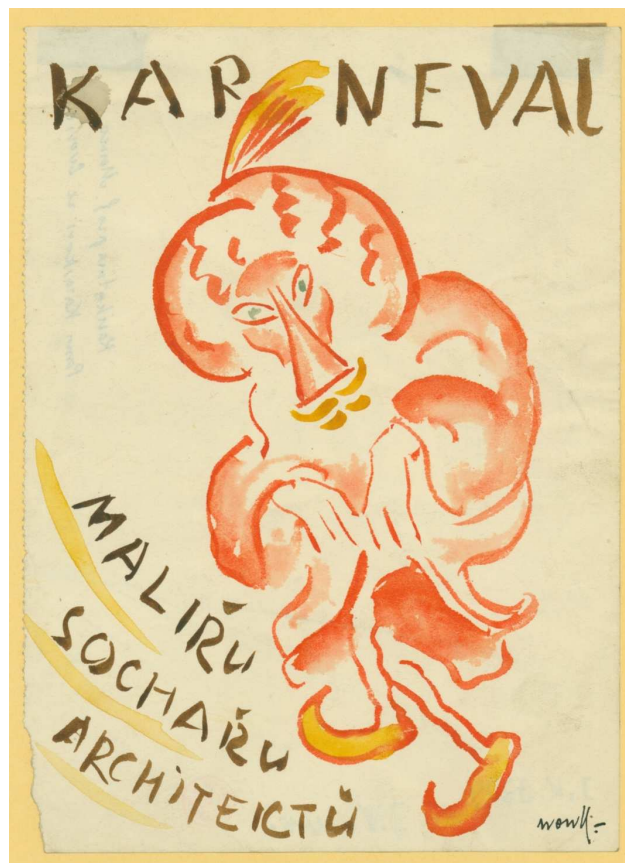
9. Alexandr Orlov: Hlava ryšavého muže,
1932, olej, plátno na překližce, 47 x 34 cm,
Památník národního písemnictví.



10. Nikolaj Rodionov: Piják, s. d.,
rozměry neuvedeny, nezvěstné.



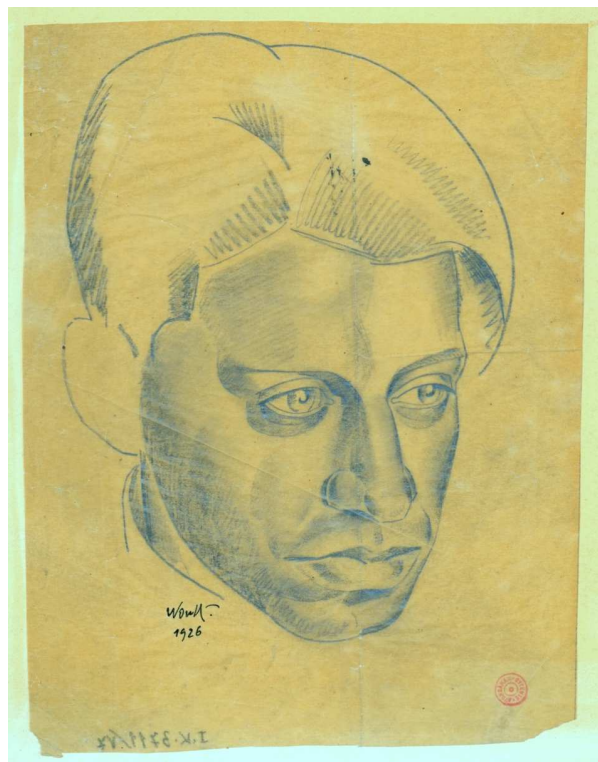
11. Jurij Wowk: Návrh na pozvánku na Karneval malířů, sochařů a architektů (Karikatura Sergeje Maka), s. d., akvarel, papír, 17 x 12,2 cm, Památník národního písemnictví.



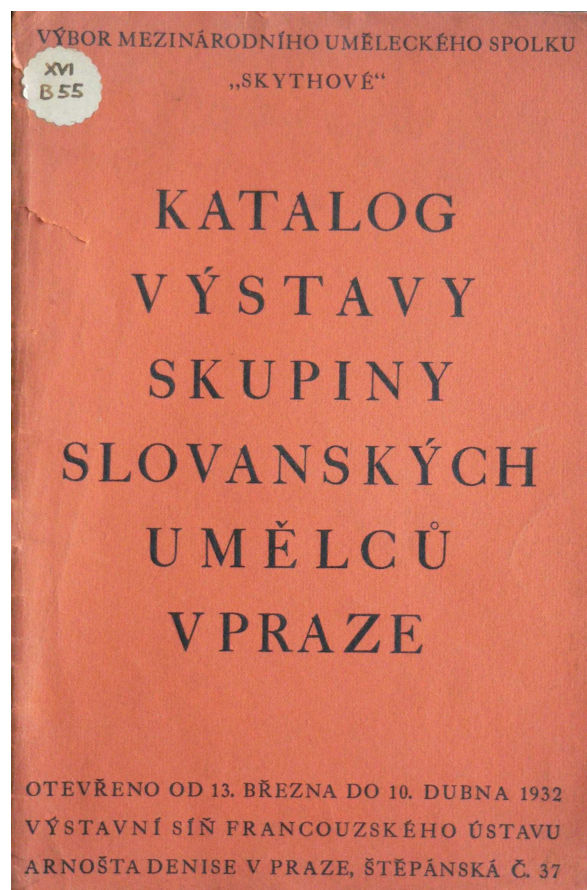
12. Jurij Wowk: Tatar na koni, 1928, tuš, papír, 24,5 x 17,8 cm, Památník národního písemnictví.



13. Jurij Wowk: Portrét Alexandra Orlova,
1926, tužka, papír, 24,5 x 18,5 cm,
Památník národního písemnictví.



14. Obálka Katalogu výstavy
Skupiny slovanských umělců,
1932.



15. Grigorij Musatov: V lóži, 1926,
olej, plátno, 100 x 83 cm,
Národní galerie v Praze.



16. Boris Grigorjev: Tváře světa,
1920 – 1931, olej, překližka,
250 x 521 cm, Národní galerie v Praze.



17. Boris Grigorjev: Portrét Sergeje Rachmaninova, 1930, tempera, karton, 50 x 35 cm, Státní Glinkovo muzeum hudební kultury, Moskva.



18. Boris Grigorjev: Ruská dívka, kolem 1932, tempera, karton, 28,7 x 42,7 cm, Památník národního písemnictví.



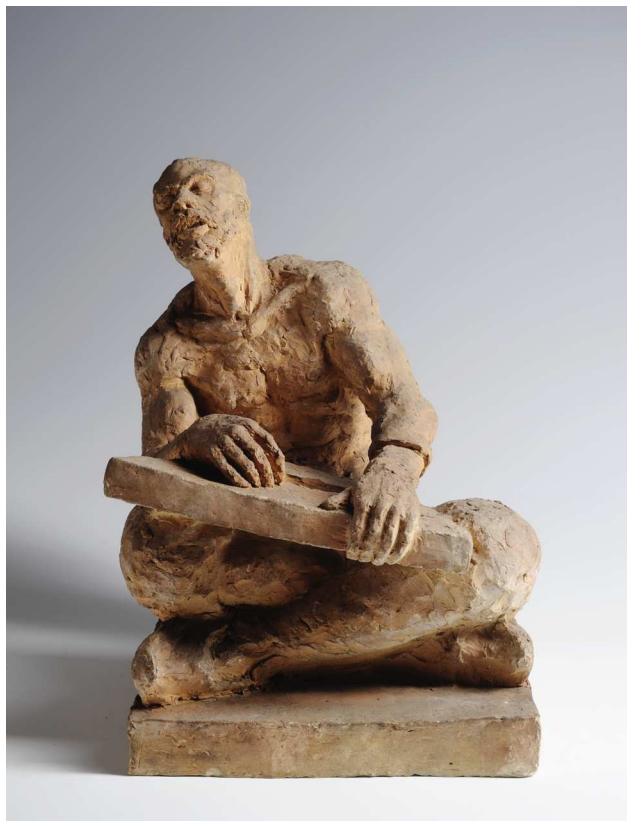
19. Alexandr Golovin: Podobizna,
s. d., bronz, rozměry neuvedeny,
nezvěstné.



20. Alexandr Golovin: Stvoření Rusa,
po 1920, pálená hlína, v. 34,5 cm,
Památník národního písemnictví.



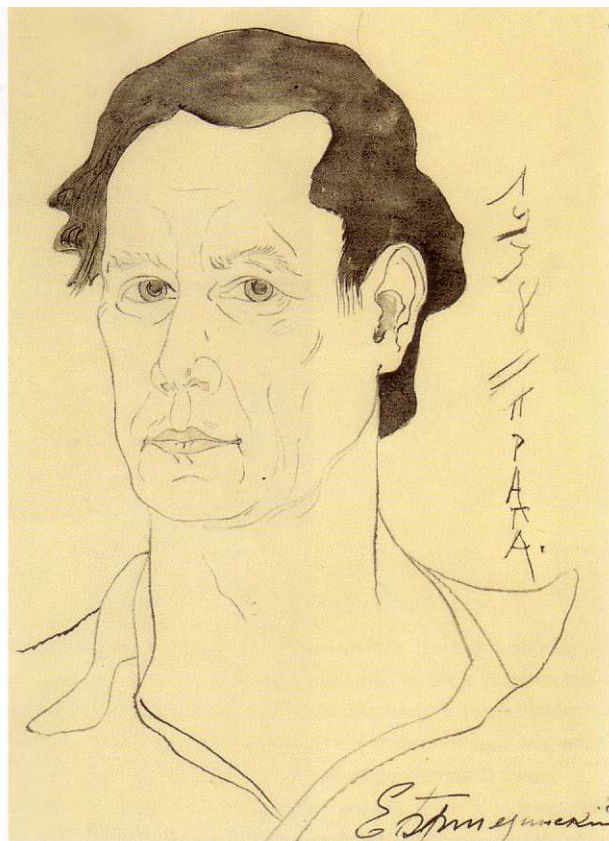
21. Alexandr Golovin: Tatarský hudebník,
po 1920, patinovaná sádra, v. 37 cm,
Památník národního písemnictví.



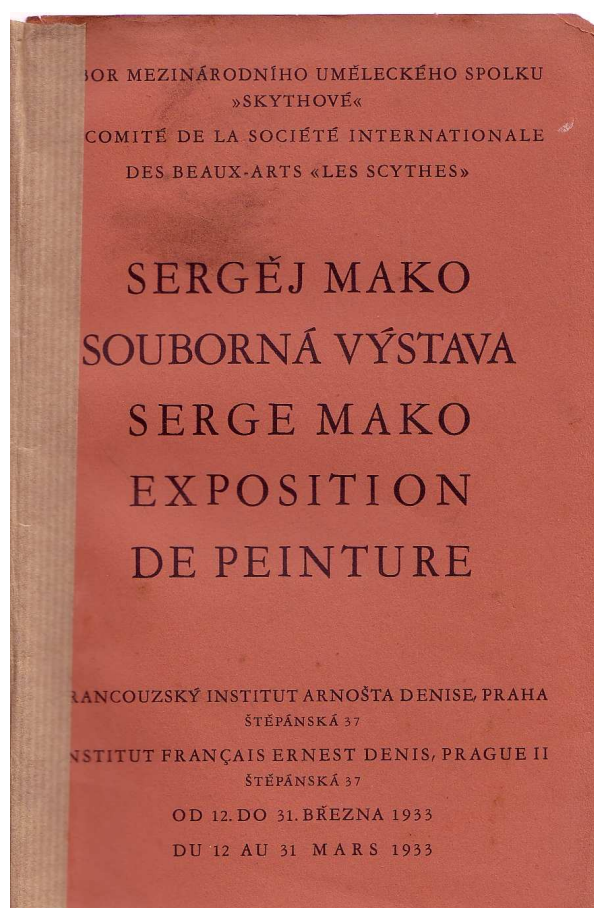
22. Evgenij Bržezinskij: Diana,
30. léta 20. stol.,
patinovaná sádra, v. 90 cm,
Památník národního písemnictví.



23. Evgenij Bržezinskij: Podobizna muže,
1938, tuš, papír, 40,4 x 31,3 cm,
Památník národního písemnictví.



24. Obálka katalogu: Sergej Mako.
Souborná výstava, 1933.



25. Sergej Mako: Mongol, s. d.,
rozměry neuvedeny, nezvěstné.



26. Sergej Mako: Mongol, s. d.,
rozměry neuvedeny, nezvěstné.



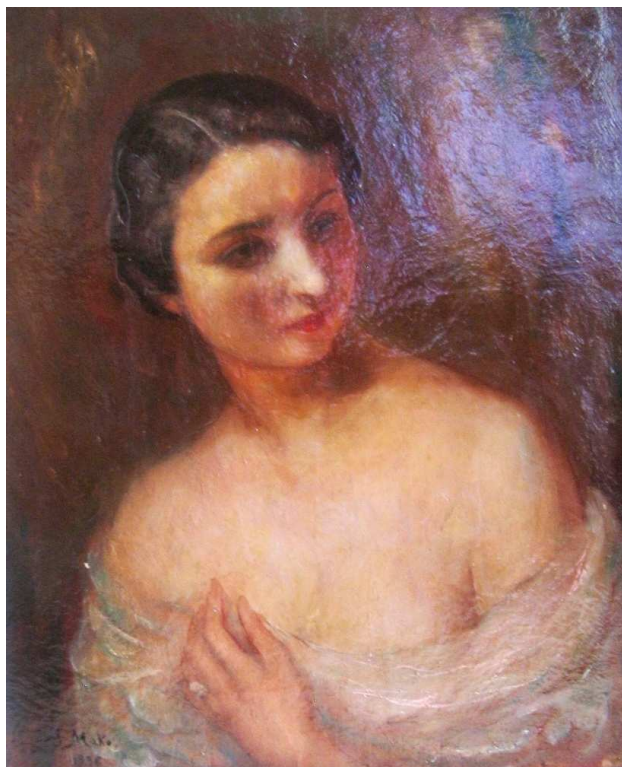
27. Sergej Mako: Mongol,
s. d., rozměry neuvedeny,
nezvěstné.



28. Sergej Mako: Ženský portrét, s. d.,
33 x 26,6 cm, soukromá sbírka.



29. Sergej Mako: Podobizna ženy, 1936, olej, plátno, 74 x 60 cm, soukromá sbírka.



30. Sergej Mako: Žena s papouškem, s. d., olej, plátno, 100 x 80 cm, soukromá sbírka.



31. Sergej Mako: Mongol, s. d.,
rozměry neuvedeny, nezvěstné.



32. Sergej Mako: Podobizna mladé ženy,
1932, tužka, papír, 45 x 31,5 cm,
Památník národního písemnictví.

